中国新疆维吾尔木卡姆艺术

乐器图像 音响集粹

本书编辑委员会

中央音乐学院出版社



中国新疆维吾尔木卡姆艺术

乐器图像 音响集粹



本书编辑委员会

中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国新疆维吾尔木卡姆艺术乐器图像 音响集粹/《中国新疆维吾尔木卡姆艺术乐器图像音响集粹》编辑委员会编. —北京：中央音乐学院出版社，2007.5

ISBN 978-7-81096-213-1

Ⅰ.中… Ⅱ.中… Ⅲ.维吾尔族—拨弦乐器—民族器乐—新疆
Ⅳ.J632.39

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2007）第 064579 号

中国新疆维吾尔木卡姆艺术乐器图像 音响集粹

出版发行：中央音乐学院出版社
经　　销：新华书店
开　　本：787×1092 毫米 16 开　　印张：9.25
印　　刷：北京美通印刷有限公司
版　　次：2007 年 5 月第 1 版　　2007 年 5 月第 1 次印刷
印　　数：1—3,000 册
书　　号：ISBN 978-7-81096-213-1
定　　价：85.00 元（附三张 CD）

中央音乐学院出版社　北京市西城区鲍家街 43 号　邮编：100031
发行部：（010）66418248　66415711（传真）

编委会主任：韩子勇
阿不力孜·阿不都热依木

编委会成员：周　吉
马迎胜
李季莲
苏来曼·依明
迪里夏提·帕尔哈提
牙生·木合甫力

撰　　稿：周　吉

摄　　影：梁　立　赵君安　吴风翔　张昕中

录　　音：刘　克　周树萱　王桂玲等

音响编辑：周　吉　王桂玲　周树萱

编　　务：申亚丽　付雪梅　苏海龙
依里哈木·依里扎提

前　　言

“中国新疆维吾尔木卡姆艺术”被联合国教科文组织宣布为“人类口头和非物质遗产代表作”，既是对以“十二木卡姆”为代表的维吾尔木卡姆，对新疆各民族木卡姆学者、艺术家，对中国各级政府和文艺工作者多年来在挖掘、整理、保护、研究、传承维吾尔木卡姆领域所取得的成绩的肯定，也是对我们这些长期以来为了木卡姆而上下求索的同仁们的鼓舞和促进。

在代表中国政府向联合国递交的《“中国新疆维吾尔木卡姆艺术”申报书》中，我们为维吾尔木卡姆的保护、传承设计了五条渠道，即“原生态传承”、“专业传承”、“教育传承”、“文本传承”和“媒体传承”。这五个方面的工作既互相关联、互相促进，又互相制约，缺一不可，需要齐抓共管、全面推进。

令人欣喜的是，自2005年11月25日“中国新疆维吾尔木卡姆艺术”被宣布为“人类口头和非物质遗产代表作”以来，我们在这五个方面都取得了重大的进展：吐鲁番等地的“木卡姆保护传承中心”已经拔地而起，一批木卡姆艺人得到了生活补贴和住房、医疗等方面的实质性扶持；新疆木卡姆艺术团排练演出的大型专题晚会《木卡姆的春天》，在国内外受到了热烈的欢迎；新疆艺术学院木卡姆专修班和新疆师范大学攻读木卡姆方向的硕士研究生培养工作运行正常；由中华人民共和国文化部、新疆维吾尔自治区人民政府和国际传统音乐学会木卡姆学科组联合主办的“第六届国际木卡姆研讨会”在乌鲁木齐成功举办；以保护和传承维吾尔木卡姆为中心内容的“首届新疆民间艺术节”和“2006新

疆非物质文化遗产保护成果展”获得成功；一批又一批业余和专业的木卡姆艺人走出新疆、跨出国门，为世人展示了“维吾尔木卡姆”独特的风采；介绍、宣传木卡姆的一批电视片、专题广播、文章和著作相继问世，等等。的确，维吾尔木卡姆和新疆各民族非物质文化遗产的保护、传承工作迎来了前所未有的大好机遇。

《中国新疆维吾尔木卡姆艺术乐器图像、音响集萃》由新疆维吾尔自治区文化厅及其下属的新疆艺术研究所、新疆非物质文化遗产保护研究中心编纂，旨在通过文字说明、图像照片和录音光盘等载体，全方位、多侧面地对“十二木卡姆”及“刀郎木卡姆”、“吐鲁番木卡姆”、“哈密木卡姆”所沿用的各类乐器及各种不同的组合，作逐一介绍。以便增进社会各界，尤其是关心、支持维吾尔木卡姆保护、传承工作的人士，对维吾尔木卡姆的了解，从而唤醒各族人民对维吾尔木卡姆、对各民族非物质文化遗产的记忆，增强各族群众对中华传统文化的感情。

今年6月9日是中国第二个“文化遗产日”，作为新疆维吾尔自治区的文化主管部门，作为保护、研究、传承维吾尔木卡姆和新疆各民族非物质文化遗产的业务单位，新疆维吾尔自治区文化厅和新疆艺术研究所、新疆非物质文化遗产保护研究中心，愿将这份菲薄的礼物献给这个具有重要意义的节日，献给新疆乃至全中国关心、热爱、支持维吾尔木卡姆和新疆各民族非物质文化遗产的人们!

《中国新疆维吾尔木卡姆艺术乐器
图像、音响集萃》编辑委员会
2007年3月10日

目　录

“刀郎木卡姆”

“吐鲁番木卡姆”

“哈密木卡姆”

“中国新疆维吾尔木卡姆艺术”简介

木卡姆，是广泛流传在中亚、南亚、西亚、北非的一种音乐现象。据目前了解，全世界共有19个国家或地区存在着这种音乐现象。主要分布在北纬20°至40°、东经95°至西经15°这个范围之内。这一区域均以绿洲农耕为主要生产方式，居民以伊斯兰教为主要信仰。在中国新疆，据说维吾尔族、乌孜别克族、塔吉克族民间都有木卡姆音乐流传，但至今为止，未能觅得新疆境内乌孜别克族和塔吉克族的木卡姆样本。

“木卡姆”一词源于阿拉伯语。对这个词汇，音乐学家历来有位置说（歌唱者所站立的位置或乌特琴手左手按弦的位置），以及规则、法律、模式、公式说，乐音、音位、音阶、调式说，曲调说，旋律类型说，特定时空组合及“特殊作曲手法”说，音乐体裁、套曲、大曲、乐种说，散板说，即兴演唱、演奏方法说等不同的诠释。在现代维吾尔语中，“木卡姆”一词主要指“大型套曲”，此外还具有“法则”、“规范”、“曲调”、“乐曲”、“散板序唱（奏）”等多种含义。但在维吾尔人的特定文化语境中，“木卡姆”已经成为包容文学、音乐、舞蹈、说唱、戏剧乃至民族认同、宗教信仰等各种艺术成分和文化意义的词语。该语义中蕴含的文化含量，已经远远超出了艺术体裁的狭义范围。

各国家（地区）的木卡姆之间虽然存在着一些相同的因素，如：都是一种含声乐、器乐、舞乐这三种音乐体裁（或其中之二）的综合性套曲；篇幅都较为长大，且大多具有较为严谨、相对稳定的结构；在套曲内部，大都可以见到主要乐调和旋律型的贯穿；在大部分木卡姆的

曲调中，可以见到四分之三音的踪迹，以及上下游移的“活音”对整个音乐风格起着重要作用；绝大多数木卡姆套曲，都以节奏自由的散板乐曲开始，进入固定节拍之后，又都有变化地贯穿于每首乐曲姆始终的“节奏型”，制约着旋律的进行和乐曲的性格；在一定的模式范围内，演唱（奏）的艺人常作程度不同的即兴发挥；都有较为悠远的历史；都以口传心授的方式世代相传；都反映着本国家、本地区、本民族独特的音乐审美心情等等。然而，各国家（地区）、各民族的木卡姆又都深深扎根于本国家（地区）、本民族传统文化的沃土之中，它们在体裁、题材、篇幅、结构、乐律、乐调、音阶、旋律类型及其发展手法、节拍、节奏类型、演唱（奏）场合、功能、使用乐器等方面，又都有着不少的差异。

木卡姆音乐现象于20世纪初被介绍到西方，引起了音乐学界的重视。1988年，联合国教科文组织所属的国际传统音乐学会正式成立了木卡姆学科组。在该学科组的努力下，已举行过六届国际木卡姆研讨会。其中，“第六届国际木卡姆研讨会”于2006年9月在中国新疆乌鲁木齐举行。在2003年联合国教科文组织公布的第二批“人类口头和非物质遗产代表作”中，“阿塞拜疆木卡姆”、“伊拉克木卡姆”和乌兹别克斯坦、塔吉克斯坦联合申报的“沙士木卡姆”榜上有名。2005年11月25日，“中国新疆维吾尔木卡姆艺术”被列入联合国教科文组织公布的第三批“人类口头和非物质遗产代表作”名单。

新疆维吾尔自治区位于中国西北边陲，面积166.49万平方公里，占全中国陆地总面积的六分之一。新疆自古以来就是多民族共居、多种文化并存的地区。据2005年统计，新疆总人口为2100万，由43个民族组成，其中维吾尔、汉、哈萨克、回、柯尔克孜、蒙古、塔吉克、锡伯、满、乌孜别克、俄罗斯、达斡尔、塔塔尔等13个民族为新疆的世居民族。

新疆位于亚欧大陆腹地，地处东经73°31′至96°30′，北纬

34° 至49° 31′。天山山脉、昆仑山脉横向排开，分隔出准噶尔盆地和塔里木盆地。两个盆地的中心分别为古尔班通古特沙漠和塔克拉玛干沙漠。人们习惯地把天山以北的地区称作北部新疆，天山以南的地区称作南部新疆，夹在天山和库尔鲁克山之间的吐鲁番—哈密盆地称作东部新疆。

由于远离海洋，四周又有高山环绕，新疆的气候为典型的大陆性干旱气候。高山冰川积雪消融成为新疆主要的水资源，冰川水、雪水和山泉汇成了叶尔羌河、喀什噶尔河、阿克苏河、和田河以及由此四者汇合而成的塔里木河，以及开都河、额尔齐斯河、伊犁河等季节性河流。除额尔齐斯河汇入鄂毕河后注入北冰洋之外，新疆的河流多为内陆河，其下游又多潴为湖泊，著名者有博斯腾湖、喀纳斯湖、赛里木湖、艾比湖、乌伦古湖等。

因为生态环境和生存依托的不同，新疆自古以来就并存着三种不同的文化机制，即以绿洲农耕为主要生产方式，过村落定居生活的绿洲文化；以草原牧猎为主要生产方式，过逐水草而居的帐幕生活的草原文化和以半农半牧为主要生产方式，过半定居、半游牧生活的高原文化。在当代新疆，绿洲文化以维吾尔族为代表；草原文化以哈萨克、蒙古、柯尔克孜族为代表；高原文化以塔吉克族为代表。

在古代历史上，曾有许多部落、民族在新疆定居，如汉代的塞人、月氏人、乌孙人、匈奴人和汉人、羌人；魏晋南北朝的柔然人、高车（亦称敕勒、铁勒）人、嚈哒人、吐谷浑人；隋唐时期的突厥人、吐蕃人等。公元840年，作为铁勒诸部之一的回鹘人大批从漠北（蒙古高原大沙漠以北地区）西迁来疆，与塔里木盆地周围地区的原有居民相互融合。之后，又进一步融合了部分来到新疆的契丹人、蒙古人，逐渐形成了当代维吾尔族。据2005年统计，新疆境内有维吾尔族885万人，主要聚

居在南部新疆的塔里木盆地四缘各绿洲、北部新疆的伊犁谷地、东部新疆的吐鲁番—哈密盆地及全疆各大、中、小城镇。

维吾尔族语言为粘着语型，属阿尔泰语系突厥语族，使用以阿拉伯文转写的现代维吾尔文。绝大多数维吾尔人信仰伊斯兰教。

被称作绿色生命岛屿的块块绿洲处于山丘、戈壁和荒漠的包绕之中，气候和生态条件相对严酷。然而，正是这种"大漠孤烟直，长河落日圆"的严酷生存环境，锻造了世世代代繁衍生息于绿洲上的维吾尔人的浪漫达观、积极进取、苦中作乐的精神，同时造就了他们热爱音乐、舞蹈的独特禀性和杰出才能。维吾尔木卡姆正是这种天赋的具体体现。

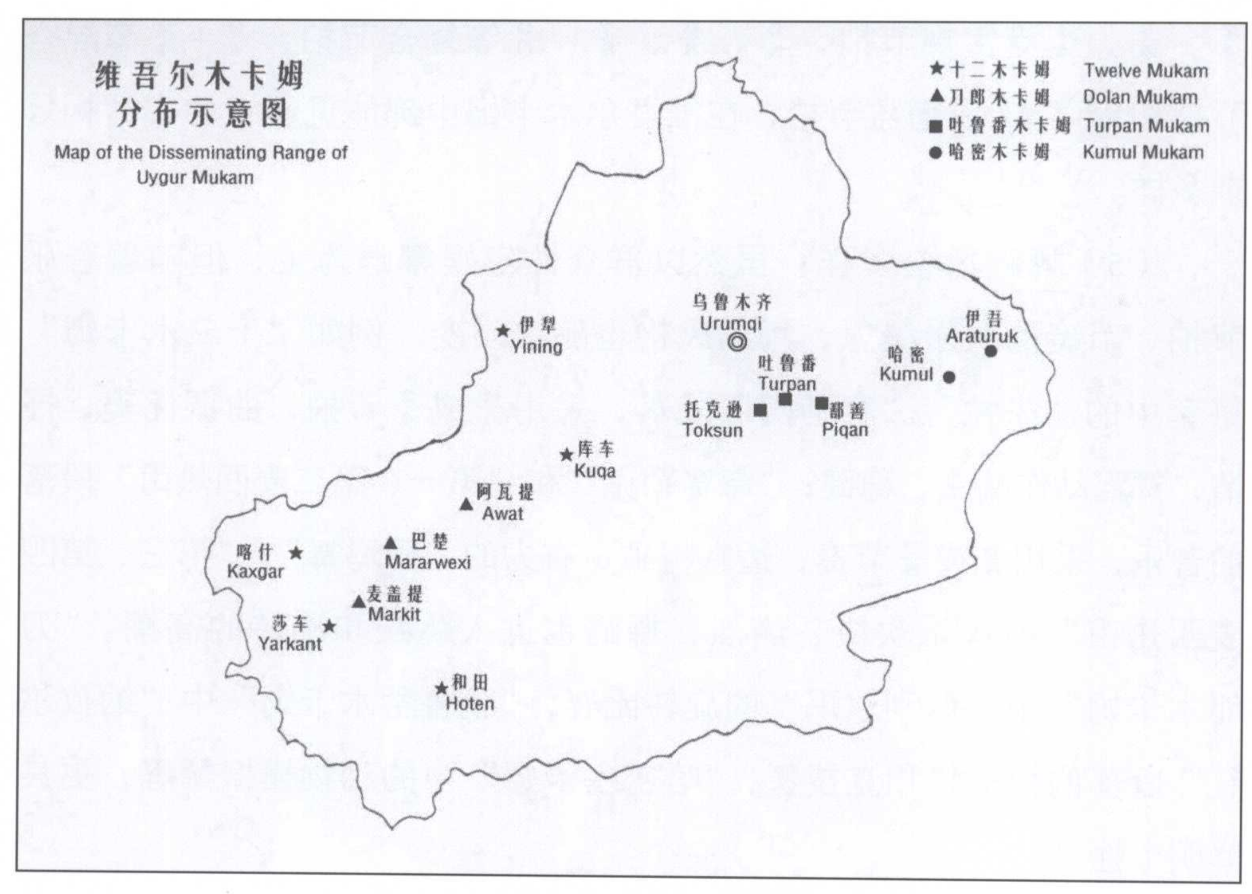
"中国新疆维吾尔木卡姆"，是流传于中国新疆各维吾尔族聚居区的各种木卡姆的总称，是集歌、舞、乐于一体的大型综合艺术形式。在中国新疆，哪里有维吾尔人，哪里就有木卡姆。她渗透于维吾尔人社会生活的各个方面，成为维吾尔人不可缺少的精神食粮。

流传于新疆各地的维吾尔木卡姆多元一体，既有共性，又有不同地方的差异性，形成了不同的样式。

"十二木卡姆"是维吾尔木卡姆的代表和主体，主要流传于南部新疆的喀什、和田、阿克苏地区和北部新疆的伊犁地区。"刀郎木卡姆"主要流传在"刀郎地区"，即塔里木盆地西、北缘的叶尔羌河至塔里木河两岸，以喀什地区的麦盖提县、巴楚县和阿克苏地区的阿瓦提县为中心。"吐鲁番木卡姆"主要流传在东部新疆吐鲁番地区的吐鲁番市、鄯善县和托克逊县。"哈密木卡姆"主要流传在地处新疆东大门的哈密地区的哈密市和伊吾县。维吾尔木卡姆在艺术上具有如下几个主要特点：

1. 多样性

（1）种类多样：除维吾尔木卡姆的主要代表"十二木卡姆"外，还



附图一　维吾尔木卡姆分布示意图

流传着“刀郎木卡姆”、“吐鲁番木卡姆”、“哈密木卡姆”。它们在体裁上虽然没有“十二木卡姆”那么长大复杂，流传地域相对狭小，但都各具特色，共同构成多元一体的维吾尔木卡姆艺术。

（2）内容多样：唱词中既有民间歌谣，也有古典文人诗作。内容包括哲人箴言、先知告诫，民间故事、地方传说，对美好爱情的追求，对生活艰辛、命运乖蹇的感叹，以及各类乡间俚语、市井俗言。

（3）表演形式多样：有歌（包括叙咏歌、叙事歌）、有舞（群众性自娱舞，单、双人或集体表演舞）、有乐（器乐独奏、重奏、齐奏）。常由单人、双人或以小规模的组合表演其中的片段，也可以整套大型晚会表演。

（4）音乐形态多样：五度相生律、纯律、四分中立音律并存；五声、六声、七声、八声、九声调式及含四分中立音的特殊调式同在；

$\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$、$\frac{4}{4}$等常规节拍，$\frac{5}{8}$、$\frac{6}{8}$、$\frac{7}{8}$、$\frac{9}{8}$等复合节拍，$\frac{3}{4}+\frac{2}{4}$等混合节拍和$\frac{6\frac{1}{2}}{4}$、$\frac{4\frac{1}{4}}{4}$等增盈节拍，在维吾尔木卡姆中都能见到；曲式结构复杂多样。

（5）舞蹈风格多样：虽然以群众性自娱舞蹈为主，但随着音乐节拍、节奏的快慢缓急，舞蹈风格也随之改变。例如“十二木卡姆”每套中的“朱拉”、“赛乃姆”段落，采用$\frac{4}{4}$或$\frac{2}{4}$节拍，曲调优美、抒情，舞蹈动作端庄、稳健；“穹赛勒克”和“第一、第二麦西热甫”段落的音乐，采用$\frac{5}{8}$或$\frac{7}{8}$节奏，适宜粗犷、有力的“萨玛舞”；“第三、第四麦西热甫”的音乐欢快、热烈，舞蹈也进入跳跃和旋转的高潮。“刀郎木卡姆”中“色利尔玛”的旋转比赛，“吐鲁番木卡姆”中“纳孜尔孔”段落的模拟舞和竞技舞，“哈密木卡姆”中的动物模拟舞等，更具鲜明个性。

（6）乐器组合多样：南部新疆和北部新疆流传的“十二木卡姆”及“刀郎木卡姆”、“吐鲁番木卡姆”、“哈密木卡姆”使用的乐器有所差异，在不同的文化空间可见到不同的乐器组合形式。新疆维吾尔自治区和各地区的专业文艺团体，使用的伴奏乐器多达16种。即气鸣类吹管组：乃依、巴拉满、苏乃依；弦鸣类弓弦组：萨它尔、艾捷克、胡西它尔；弦鸣类拨弦组：都它尔、热瓦甫（含南部新疆的喀什热瓦甫和北部新疆的伊犁热瓦甫）、弹布尔、卡龙；弦鸣类击弦组：锵（扬琴）；膜鸣类打击组：达普、纳格拉；体鸣类打击组：萨帕依、塔希、库修克。这些乐器除维吾尔人自己创造的之外，也有一些属于采纳外来文化者，表现出世界各古代文明对当代维吾尔族音乐文化的影响。维吾尔族的各种乐器制作精良，既是能发出纯正而各不相同音乐的器具，也是通过传统的手工业技艺雕琢而成的手工艺精品，琳琅满目，美不胜收。

2. 综合性

（1）体裁的综合性：集歌、舞、乐于一体。

（2）风格的综合性：维吾尔族由历史上活跃于西域的各古代民族融合而成，其音乐文化基因复杂多样。加之，西域是古代“丝绸之路”的枢纽，长期处于东西方音乐文化的影响之中，故新疆维吾尔族木卡姆包容和传递着不同的文化信息。

3. 完整性

维吾尔木卡姆中的大部分有着相对规范的结构、曲式，“十二木卡姆”、“刀郎木卡姆”、“吐鲁番木卡姆”中的调式、旋律、节奏、速度，各有一定之规。这种规范尤以“十二木卡姆”为代表。它篇幅庞大，结构繁复，每一部分都有专门术语。这些出自宫廷乐工、民间艺人的书面术语和口碑乐语，凝结着专业音乐家们在艺术加工过程中的理性分类和谨慎雕琢。毋需仔细分析，人们就能够在那数小时的庞大曲体中，感受到那种只有经过漫长的历史积淀才能具有的架构力量。

4. 独特性

维吾尔木卡姆具有独特的音乐风格。各种维吾尔木卡姆，特别是“十二木卡姆”中经常出现的升降变化音、四分音和上下游移的“活音”，为旋律带来了独特的韵味。多种节拍和多变的节奏型，使木卡姆音乐具有独特的性格。在人类“木卡姆音乐”的大家庭中，“中国新疆维吾尔木卡姆艺术”独树一帜，表现出了其作为“最东端的木卡姆”的鲜明个性。

5. 即兴性

维吾尔木卡姆民间艺人以“口传心授”为主要传承方式。“十二木卡

姆”、“刀郎木卡姆”、“吐鲁番木卡姆”，在遵循传统的“结构模式”和“调式、旋律型模式”的同时，在选用歌词、段落反复、伴奏手法、旋律装饰等方面，都有大量的即兴创造，每个艺人在演奏每一种乐器时，都竭力表现出维吾尔木卡姆音乐在乐律乐调、节拍节奏方面所具有的独特风格，特别注重通过各种技法和装饰手段表现出乐曲的韵味。这种继承传统和个人创造之间的最佳结合，不断融个人才华于集体智慧的传承方式，犹如来自生活源头的活水，浇灌着维吾尔木卡姆艺术，使其生生不息。“哈密木卡姆”的结构和调式、旋律型模式更为松散，即兴的成份更多，更具灵活性。各地的民间艺人，在此起彼伏的唱和中，相互启发，不断涌现出新的创造。

6. 民众性

木卡姆是维吾尔人民生活中不可或缺的组成部分。大街小巷、茶馆饭铺、村镇集市，驴车上、驼队中、篝火边，都飘荡着木卡姆的旋律。她更与民间礼仪息息相关，木卡姆的乐声起处，都是吸引人们聚集的地方。年轻人在木卡姆的乐声中喜结良缘，走过苦难的人们也在木卡姆的乐声中长眠于一生热爱的沙土之中。她伴随着维吾尔人的降生、成长、死亡，与维吾尔人民生死相依。诚如已故著名维吾尔族诗人铁依甫江在《听“十二木卡姆”有感》一诗中所表达的：

维吾尔木卡姆犹如一首摇篮曲，
维吾尔人伴随着它诞生。
没有木卡姆的婚礼不会热闹，
离开木卡姆麦西热甫死气沉沉。

老翁和老妪听了木卡姆乐曲，
衰老的躯体便会顿时焕发青春。
垂危者听了木卡姆乐曲，
灵魂将得到安息，死后化为天神。

我庆幸自己一生沉浸在木卡姆中，
愿我的生命和木卡姆永不离分。
朋友，一旦我死去，
请不要哭泣，
只求你用木卡姆为我送行。

维吾尔木卡姆有着漫长的形成和发展历史。

新疆古称西域，自古以来就是多民族聚居之地，多种宗教并存传播，东西方文化撞击、交融、荟萃。操多种古代语言的东、西方人种，先后聚居此地，形成了各民族文化的丰厚积淀。公元前3世纪至公元3世纪，“西域三十六国”在东西方政治、经济、文化交流中的作用日益凸显。公元前60年（西汉神爵2年），西域都护府设立后，新疆正式纳入中国版图，中原文化的影响日益浓重。被称作“丝绸之路”的东西方交通网络，以塔里木南、北缘的绿洲为中转驿站而通达四方，为西域诸地带来了商业和经济的繁荣。

新疆这片土地上灿烂的乐舞文化由来已久。在新疆各地的古老岩画之中，可以见到大量祭祀崇拜活动中的原始乐舞形象。随着社会的发展，中原地区和南方印度、西方巴比伦、埃及乃至希腊、罗马文明，循“丝绸之路”传入新疆，在此地撞击、交融。西域都护府所辖的广袤地区，在绿洲农耕文化发展和商业、经济不断繁荣的同时，一批批民间艺人进入宫廷、

府第、富宅，成为专业或半专业的乐师、舞娘，各地的民间艺术得到了搜集、整理、规范、发展，乐舞文化空前繁盛。祆教、佛教、景教、摩尼教先后传入西域，与当地的原始崇拜一起和乐舞艺术互动互长。

由民间音乐升华，形成于绿洲各城邦国宫廷的“龟兹乐”（龟兹故址在今新疆库车）、“疏勒乐”（疏勒故址在今新疆喀什）、“高昌乐”（高昌故址在今新疆吐鲁番）、“于阗乐”（于阗故址在今新疆和田）、“伊州乐”（伊州故址在今新疆哈密）名噪一时。成书于公元7世纪的《隋书·音乐志》（卷一五）载：龟兹乐“其歌曲有《善善摩尼》，解曲有《婆伽儿》，舞曲有《小天》，又有《疏勒盐》。”疏勒乐“歌曲有《亢利死让乐》，舞曲有《远服》，解曲有《盐曲》。”另据《唐六典》卷十四“协律郎条”云：“燕乐，西凉，龟兹，疏勒，安国，天竺，高昌，大曲各三十日。”这条史料是说宫廷太常寺在籍乐人对每一种大曲学习的具体时间，说明最晚到中国的唐代初期（公元7世纪），龟兹、疏勒、高昌等地区的乐舞艺术中，已经存在集歌乐、舞乐、器乐（解曲）于一体的“大曲”形式。

公元9世纪，回鹘（纥）自蒙古高原举部西迁，到达西域与先期来到的突厥语部落及当地原住居民一起建立了喀喇汗王朝（公元840—1212，治所之一在今新疆喀什）和西州回鹘汗国（公元9世纪60年代—13世纪70年代，治所在今新疆吐鲁番和吉木萨尔），塔里木盆地居民语言渐次突厥化，当地原有的文化受到了漠北草原文化的冲击。同时，回鹘民族的文化机制也从草原游牧转为绿洲农耕，一种新型的“回鹘——西域音乐文化”得以形成，“西域乐舞”亦被融合其中。

伊斯兰教自公元10世纪在新疆境内由西向东传播，至公元16世纪，成为新疆维吾尔等民族的主要信仰，新疆和中亚、西亚、北非的文化交流更为深入、频繁。古代西域文化和波斯——阿拉伯文化的撞击，促进

了这一地区音乐文化的变异，西域大曲正是在这个时期披上了木卡姆的“外衣”。新疆维吾尔木卡姆既承继西域大曲歌、舞、乐三位一体的形式与结构，又深受多元文化的影响，随着时代的发展逐渐产生变异。“西域大曲”的称谓和内涵，至迟在公元14世纪逐渐被“木卡姆”所涵盖，由此标志着新疆维吾尔木卡姆艺术的确立。但是，“十二木卡姆”中每一套木卡姆的第一部分（也是主体部分）至今仍被维吾尔人称为“琼乃额曼”，意译仍为“大曲”。其体裁、结构以及速度变化、情绪发展序列和“西域大曲”也十分相近，由此透露出维吾尔木卡姆和“西域大曲”之间所具有的某种程度传承关系的信息。

历经多次在太平盛世由民间上升到宫廷、富宅、名刹，战乱时又由宫廷、富宅、名刹下沉至民间的锤炼之后，在公元16世纪叶尔羌汗国（其治所在今新疆莎车县）的宫廷中，形成了16套大型的歌舞套曲形式，“十二木卡姆”是其中的精华。她集维吾尔木卡姆之大成，不断演化流传至今，并对其他维吾尔聚居区的木卡姆，从形式到内容都产生了深远的影响。

维吾尔木卡姆艺术所具有的突出价值主要表现在以下几个方面：

（1）维吾尔木卡姆是维吾尔传统文化的杰出代表，是民众和文化人心智的结晶，包含着民族的爱意和心声，处处闪烁着维吾尔民族的音乐舞蹈天赋和才华。

（2）维吾尔木卡姆集民族音乐之大成，与民间乐舞、伊斯兰教礼仪及自然崇拜仪式的乐舞有着千丝万缕的联系，是维吾尔人艺术最高水平的代表作，也是维吾尔人的音乐审美乃至整个艺术审美、文化审美观念的集中体现。

（3）维吾尔木卡姆的唱词中既有民间歌谣，也有中世纪大师的诗作。前者是维吾尔族口头文学的精华，后者是历史上察合台文学的代表。它们都是研究古代、现代维吾尔族文学的重要文本。

（4）维吾尔木卡姆作为东西方乐舞文化交流的结晶，记录和印证了不同人群乐舞文化之间相互传播、撞击、交融的历史。

（5）维吾尔木卡姆表演中民间艺人的即兴唱（奏），是他们感情最真挚的流露，也是他们天才火花的光辉显现。

（6）维吾尔木卡姆融入、吸收了中国汉唐时期“西域大曲”的许多因素，至今“十二木卡姆”每套中的核心部分仍被称作大曲，在维吾尔木卡姆的曲体结构中，既有板式变化体又有曲牌联缀体，显现出与中国中原音乐文化的密切联系，在世界木卡姆艺术中具有独一无二的价值。

由于长期的战乱和经济的萧条，维吾尔木卡姆尤其是具有代表意义的“十二木卡姆”至20世纪40年代濒临失传的边缘。中华人民共和国成立以后，政府及时采取措施抢录下了吐尔地阿洪等维吾尔木卡姆大师演唱的“十二木卡姆”，为我们留下了可供学唱、传承的唯一珍贵文本。1978年之后，新疆维吾尔自治区人民政府及其它社会组织，为收集、整理、研究、传承、弘扬维吾尔木卡姆做了大量工作。但是，因为部分生产方式、生活习俗的改变，由于日益开放和现代化的倾向，过去的习惯文化传承机制受到冲击；现代传媒的进入改变了一部分年轻人的审美情趣，对以木卡姆为代表的传统文化的历史文化价值知之甚少，缺乏感情，维吾尔木卡姆因之后继乏人。“十二木卡姆”中的歌舞曲、叙事歌曲在民间尚有不同程度的传承，但最具传统文化价值的“琼乃额曼”部分的叙咏歌曲，正面临失传的危险。

今天，为了让新疆维吾尔木卡姆艺术得到保护并传承下去，需要开拓各种渠道。新疆各维吾尔族聚居区的“原生态传承”、各专业文艺表演团体的“专业传承”、艺术院校和普通大、中、小学中的“教育传承”、以现代化信息化手段为载体的“文本传承”和“媒体传承”等，都将为这一古老艺术的生命延续发挥作用。

“十二木卡姆”简介

维吾尔“十二木卡姆”是“中国新疆维吾尔木卡姆艺术”的代表和主体。它是一种集歌、舞、乐于一体的大型综合艺术形式，主要分布在南部新疆的喀什、和田、阿克苏等地区和北部新疆伊犁河谷各大小绿洲之中，在乌鲁木齐等新疆各大、中、小城镇也广为流传。

维吾尔“十二木卡姆”具有以下特色：

“十二木卡姆”由“拉克木卡姆”、“且比巴亚特木卡姆”、“斯孜木卡姆”、“恰哈尔孜木卡姆”、“潘吉孜木卡姆”、“乌孜哈勒木卡姆”、“艾介姆木卡姆”、“乌夏克木卡姆”、“巴雅特木卡姆”、“纳瓦木卡姆”、“木夏吾莱克木卡姆”、“依拉克木卡姆”共12套木卡姆组成。每套都包括“琼乃额曼”（系列叙咏歌曲、器乐曲、歌舞曲）、“达斯坦”（系列叙事歌曲、器乐曲）、“麦西热甫”（系列歌舞曲）三大部分，含歌、乐曲20至30首，长度2小时左右。12套木卡姆共含歌、乐曲300余首，全部演唱约需20多小时。

“十二木卡姆”中的每一套木卡姆都有相对固定的“横向结构模式”，见下表：

表一 “十二木卡姆”结构表

部分	乐曲名称	节拍	速度	体裁
琼乃额曼	木凯迪满(散板序曲)	散板	慢	叙咏歌曲
	太艾则	$\frac{3}{4}$	慢	叙咏歌曲
	太艾则迈尔乎里及尾唱	$\frac{3}{4}$	慢	器乐曲接叙咏歌曲
	奴斯赫	$\frac{4}{4}$、$\frac{5}{4}$或$\frac{6\frac{1}{2}}{4}$	慢	叙咏歌曲
	奴斯赫迈尔乎里及尾唱	$\frac{4}{4}$、$\frac{5}{4}$或$\frac{6\frac{1}{2}}{4}$	慢	器乐曲接叙咏歌曲
	穆斯坦扎特	$\frac{5}{4}$	中	叙咏歌曲
	穆斯坦扎特迈尔乎里及尾唱	$\frac{5}{4}$	中	器乐曲接叙咏歌曲
	耶李姆沙结	$\frac{7}{8}$	中	叙咏歌曲
	耶李姆沙结迈尔乎里及尾唱	$\frac{7}{8}$	中	器乐曲接叙咏歌曲
	朱拉	$\frac{4}{4}$	慢	歌舞曲
	朱拉迈尔乎里	$\frac{4}{4}$	慢	器乐曲
	赛乃姆	$\frac{2}{4}$	中	歌舞曲
	穹赛勒克	$\frac{5}{8}$	中	歌舞曲
	克其克赛勒克	$\frac{2}{4}$	慢	叙咏歌曲
	克其克赛勒克迈尔乎里及尾唱	$\frac{2}{4}$	慢	器乐曲接叙咏歌曲
	佩希热维	$\frac{2}{4}$、$\frac{5}{4}$或$\frac{2\frac{1}{2}}{4}$	中	叙咏歌曲
	佩希热维迈尔乎里及尾唱	$\frac{2}{4}$、$\frac{5}{4}$或	中	器乐曲接叙咏歌曲
	太依克特	$\frac{6}{8}$	中快	歌舞曲
	散板尾唱	散板	慢	一或二句叙咏歌曲
达斯坦	第一达斯坦	$\frac{2}{4}$	慢	叙事歌曲
	第一达斯坦迈尔乎里	$\frac{2}{4}$	慢	器乐曲
	第二达斯坦	$\frac{7}{8}$	中	叙事歌曲
	第二达斯坦迈尔乎里	$\frac{7}{8}$	中	器乐曲
	第三达斯坦	$\frac{9}{8}$	中	叙事歌曲
	第三达斯坦迈尔乎里	$\frac{9}{8}$	中	器乐曲
	第四达斯坦	$\frac{6}{8}$	中快	叙事歌曲
	第四达斯坦迈尔乎里	$\frac{6}{8}$	中快	器乐曲
麦西热甫	第一麦西热甫	$\frac{7}{8}$	中	歌舞曲
	第二麦西热甫	$\frac{7}{8}$	中快	歌舞曲
	第三麦西热甫	$\frac{2}{4}$	快	歌舞曲
	第四麦西热甫	$\frac{2}{4}$	快	歌舞曲

注：$\frac{6\frac{1}{2}}{4}$指以四分音符为一拍，每小节六拍半的特殊节拍。

$\frac{2\frac{1}{2}}{4}$指以四分音符为一拍，每小节二拍半的特殊节拍。

喀什地区、和田地区、阿克苏地区流传的“十二木卡姆”中各套木卡姆的结构基本上与上表相近，也有一些木卡姆的“琼乃额曼”、“达斯坦”、“麦西热甫”部分的内部结构与上表有所差异。伊犁地区流传的“十二木卡姆”，每一套只包括“木凯迪满”（散板序唱）和“达斯坦”、“麦西热甫”部分，“琼乃额曼”中除“木凯迪满”之外的乐曲失佚。在旋律、演唱风格、沿用乐器等方面，各不同地区流传的“十二木卡姆”之间也有所差异。

“十二木卡姆”每套的第一部分“琼乃额曼”，着重阐明维吾尔人的哲学思想和精神层面的追求，其内容包括对伊斯兰教信奉的真主的赞颂、祈求，以及对人生苦难的哀叹、对幸福生活的企盼。过去主要供上层社会和知识阶层享用。第二部分“达斯坦”中，各首乐曲的唱词，多为流传在维吾尔族民间的叙事长诗的片段，如《艾里甫与赛乃姆》、《玉素甫与艾合买提》等。一般由“达斯坦其”（意为“善唱达斯坦者”）在茶馆、饭馆、理发馆等公众场合、家庭聚会和以中老年为主体的聚会上演唱。第三部分“麦西热甫”，主要在各种群众聚会上由“乃额曼其”（意为“民间歌乐手”）传唱，供群众随着乐声起舞自娱，或由被称作“阿希克”（意为“痴迷于真主者”）的民间艺人在乡村、街头、巷尾或单独或结伴吟唱行乞。在南部新疆维吾尔族民间，只有能演唱全套木卡姆或其中“琼乃额曼”部分的艺人，才被称作“木卡姆其”(意为“善唱木卡姆者”)。经过宫廷和民间的多次整合，“十二木卡姆”形成了当下的样式。它既从各种维吾尔木卡姆中吸取了养份，又集本民族各类传统音乐之大成，成为维吾尔人杰出音乐才华的典型代表。

各不同地区演唱“十二木卡姆”时所沿用的主要乐器如下表所列：

表二 维吾尔“十二木卡姆”主要沿用乐器

流布地区地区	沿用乐器				备注
	弓弦乐器	拨弦乐器	吹奏乐器	击节乐器	
喀什地区	萨它尔	卡龙 热瓦甫 弹布尔	乃依	达普	另有鼓吹乐演奏歌舞曲
和田地区	萨它尔	卡龙 弹布尔	巴拉满	达普	另有鼓吹乐演奏歌舞曲
阿克苏地区	萨它尔	弹布尔 都它尔		达普	另有鼓吹乐演奏歌舞曲
伊犁地区	斯克里泼卡	弹布尔 都它尔		达普	另有鼓吹乐演奏歌舞曲

20世纪50年代以来，新疆维吾尔自治区及全疆各地、县专业文艺团体演出“十二木卡姆”时使用的乐器不断增加，最大型的组合包括：

弦鸣类弓弦乐器：萨它尔、艾捷克、胡西它尔；

弦鸣类拨弦乐器：弹布尔、都它尔、热瓦甫（含喀什热瓦甫、伊犁热瓦甫、低音热瓦甫）；

气鸣类吹管乐器：乃依、巴拉满、苏乃依；

膜鸣类打击乐器：达普、纳格拉；

体鸣类打击乐器：萨帕依、它石、库修克等。

“十二木卡姆”沿用的乐器

弦鸣类弓弦乐器

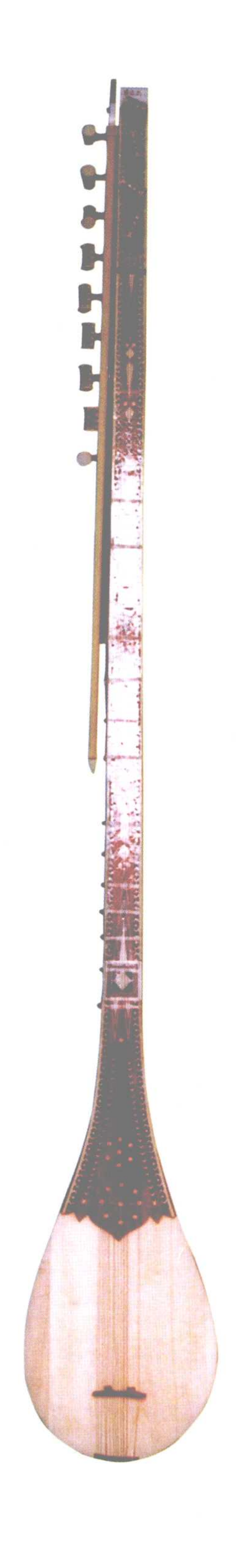
萨它尔*satar* 维吾尔族弦鸣类弓弦乐器。通体木制，通长1380毫米左右，共鸣箱为长瓢形，由整块桑木挖槽而成。上蒙薄木板，琴码上方两侧各有新月眉状音孔一个。琴杆硕长，并嵌以骨质花纹装饰。上以丝弦缠就品位十八个，音箱面板上设有五个高音品位。十至十四个音柱分别置于琴柄正面和左侧面，上拴一根金属主奏弦和九至十三根金属共鸣弦，码右侧上翘，致使主奏弦远离指板。演奏时竖置琴身于左腿之上，右手持马尾弓擦弦发声，左手按品位改变音高。主奏弦常规定音为d或c，共鸣弦的定弦法因人、因地、因曲而异。常见的定弦法有：

共鸣弦	主奏弦
（1）c^2 a^1 g^1 e^1 d^1 c^1 a g e d c G	c
（2）d^2 c^2 a^1 g^1 e^1 d^1 c^1 a g e d c	d
（3）b^1 a^1 $^{\sharp}f^1$ e^1 d^1 b a $^{\sharp}f$ e	d
（4）b^1 g^1 $^{\sharp}f^1$ e^1 d^1 c^1 b a $^{\sharp}f$ e d A	d
（5）$^{\flat}g^1$ f^1 $e^{1\flat}$ e^1 d^1 $a^{\flat}$ a g f $c^{\flat}$ B	f

等多种。

右手常用连弓、分弓和顿弓等技法。左手按弦以食指为主，兼用中指、无名指和小指，以揉、滑、颤、带等多种技法奏出四分音和游移的乐音。高音区音色尖锐，略带金属声；中音区音色明亮优美；低音区音色浑厚，略带沙哑。主奏弦音域可达两个八度以上。

萨它尔是流传在南部新疆喀什、和田、莎车、库车等地的大型古典套曲“十二木卡姆”和流传在东部新疆吐鲁番地区的大型古典套曲“吐鲁番木卡姆”的主要伴奏乐器。



1. 萨它尔正面图



2. 萨它尔侧面图



3. 萨它尔背面图



4. 萨它尔演奏图 A



5. 萨它尔演奏图 B

艾捷克 *bid3εk* 维吾尔族弦鸣类弓弦乐器，由刀郎艾捷克改良而来。球形共鸣箱背面由薄木条粘就，上蒙木质面板。面板上开有U形音孔，后壁开圆形音孔若干。共鸣箱中部张皮质共鸣膜，膜面有音柱与共鸣箱面相接。琴杆上设有指板，琴头左右各置琴轸二个，张四根金属弦，用提琴弓拉奏。底部设“⊥”形可转动支架。常规定弦有$g—d^1—a^1—e^2$和$g—d^1—g^1—c^2$两种，音域$g—b^3(e^4)$。多见于全疆各地、州、县专业文艺表演团体，是当代维吾尔族乐队中的主要拉弦乐器，也为专业团体演出“十二木卡姆”、“吐鲁番木卡姆”时所常用。能以揉、滑、颤、带等多种技法演奏出四分音及活音。



6. 艾捷克正面图



7. 艾捷克侧面图

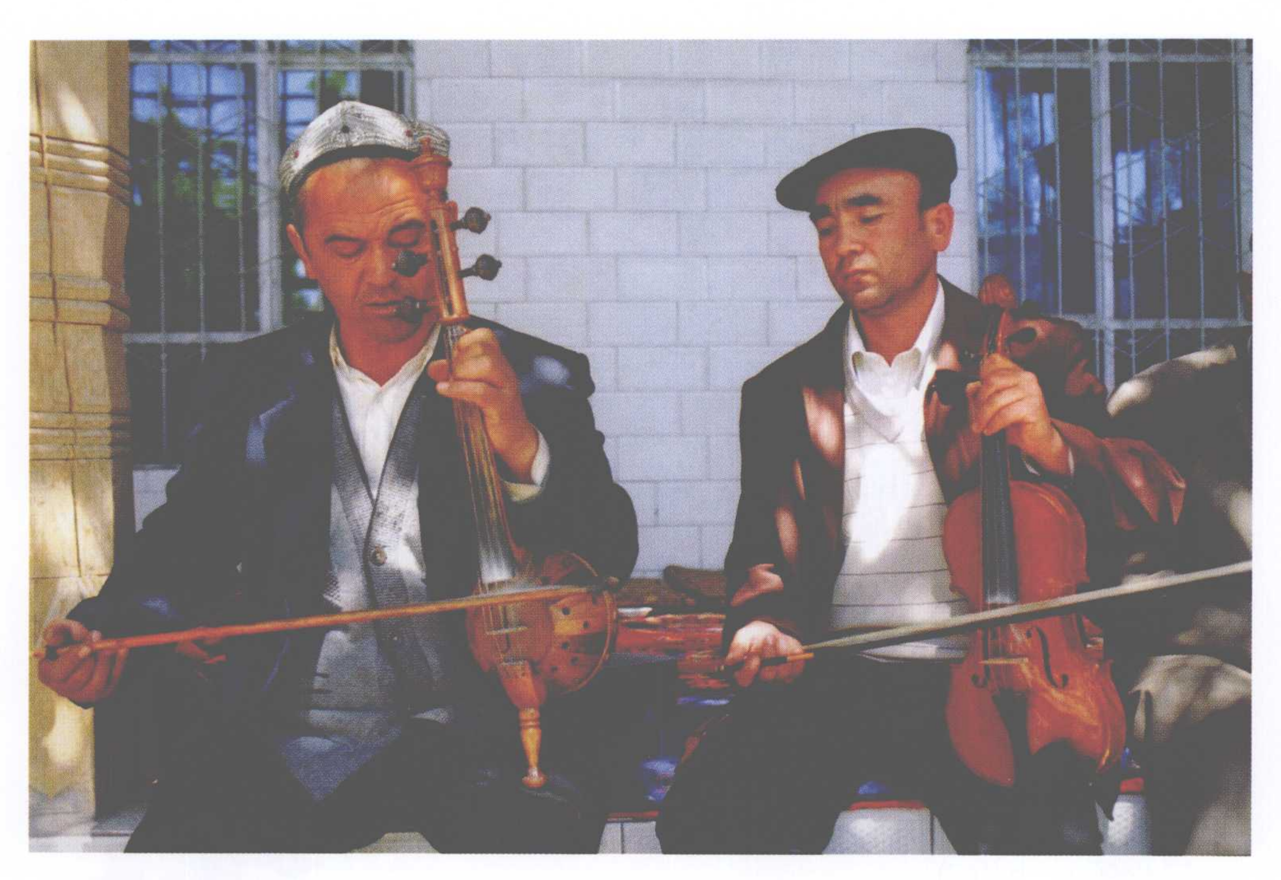


8. 艾捷克背面图

9. 艾捷克琴首



10. 艾捷克共鸣箱壁图案



11. 艾捷克演奏图 A（右侧为小提琴的维吾尔族演奏法）



12. 艾捷克演奏图 B

胡西它尔*xuʃtar* 维吾尔族弦鸣类弓弦乐器。1974年维吾尔族乐师、乐器制造师吐尔逊江根据文物资料改革制作。通体木制，全长约800毫米。共鸣箱呈梨形，上蒙木质面板，面板上开有f孔一对，琴颈较短，上置指板，琴头以百灵鸟头作为装饰，左、右各置琴轸两个，张金属主奏弦四根。琴颈侧勇置小轸七个以张共鸣弦，音箱下设“⊥”形可转动支架。演奏时竖置琴身于左大腿，右手执提琴弓擦弦发声，左手按弦改变音高。常规定弦为：

共鸣弦

$^{\sharp}f^1$ d^1 b a g $^{\sharp}f$ d

音域g—b^2(e^3)

主奏弦

g d^1 a^1 e^2

胡西它尔音色柔和，左手技法与艾捷克相近，主要在专业文艺团体中演出“十二木卡姆”和民族歌舞时所使用。



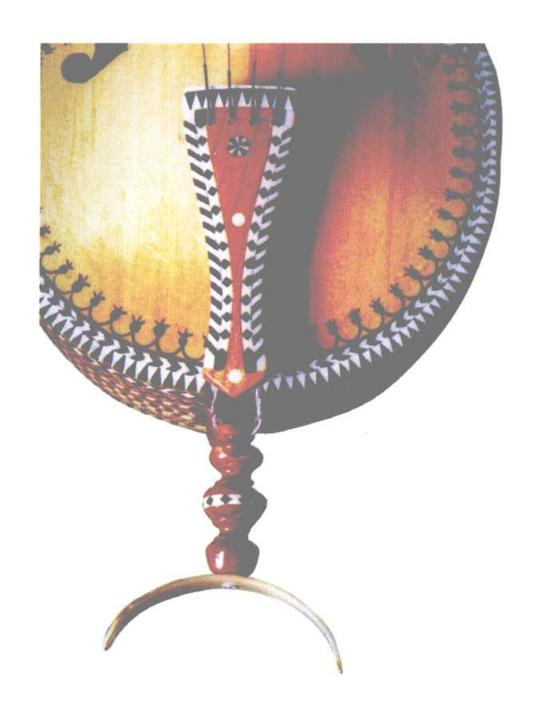
13. 胡西它尔正面图



14. 胡西它尔侧面图

15. 胡西它尔琴首








16. 胡西它尔共鸣箱底部

17. 胡西它尔演奏图

弦鸣类拨弦乐器

弹布尔*tembur* 维吾尔族弦鸣类拨弦乐器。共鸣箱为小瓢形，由整板桑木挖槽而成。上蒙薄平木质面板，面板下部置琴码，上部有新月眉状音孔一对。琴颈细长，上以丝弦缠成品位26个，并嵌以骨质花纹作装饰。五个琴柱分置于琴柄正面与左侧面，上张钢丝弦五根分为三组；外侧并列的两根是主奏弦，中间一根和内侧并列的两根是伴奏弦。大小形制不一，较大者全长1400毫米左右。常规定弦有gg—d^1—gg和gg—c^1 gg两种，常规音域g—g^3 。民间的弹布尔艺人或横抱琴身置于胸前，或斜抱于身前并将共鸣箱置于右腿之上，右手持木质或角质拨片弹弦发声，左手按品位改变音高。专业弹布尔演奏员斜抱琴身置右腿，右手食指上绑一个特制的状钢丝拨弦发声，左手按品位改变音



19. 弹布尔侧面图



18. 弹布尔正面图



20. 弹布尔演奏图 A

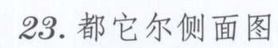
高。右手技法有扫、弹、重弹、轮、拨、滚，左手常用揉、颤、滑、压、带等技法奏出四分音、活音。弹布尔常与都它尔作二重奏，常用作“十二木卡姆”、“吐鲁番木卡姆”及其他歌舞的伴奏和乐队合奏。

从形制上看，弹布尔与新疆克孜尔石窟寺等佛窟壁画中的“五弦”相近，似由之演变而来。

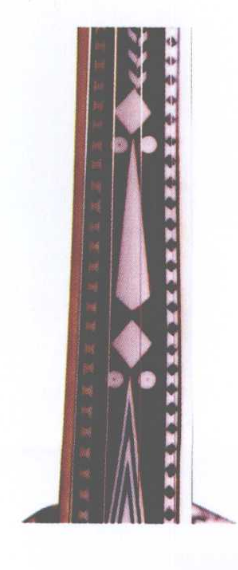
21. 弹布尔演奏图 B

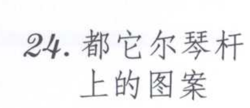


都它尔*dutar* 维吾尔族弦鸣类拨弦乐器。其名称源于波斯语，为“二弦”之意。硕大的半瓢状音箱后壁以桑木薄板条粘接而成，上蒙木质薄板。琴杆偏长，上以丝弦缠成品位十七个，并嵌以骨质花纹作为装饰，两个弦柱各位于琴杆正面及左侧面。琴码置于面板中下部，琴码上方开圆形音孔若干。形制大小不一，全长1200毫米左右。常规定弦有$g—d^1$(民间艺人谓之“定小弦”)及$a—d^1$(民间艺人谓之“定大弦”)两种。常规音域：g(或a)—a^2。演奏时斜抱于身前，共鸣箱置于右腿之上，以右手指拨丝弦发声，左手按品位改变音高。右手技法有扫、弹、拨、勾、挑，左手技法有揉、压、滑、颤，从而奏出四分音和游移音。都它尔在维吾尔族民间普遍流传，是城乡民众音乐生活中最常见的乐器。长于自弹自唱，也是“达斯坦”等说唱表演常用的伴奏乐器，或参与乐队为“十二木卡姆”、“吐鲁番木卡姆”及民族歌舞伴奏。



23. 都它尔侧面图





24. 都它尔琴杆上的图案

22. 都它尔正面图

25. 都它尔演奏图 A

26. 都它尔演奏图 B



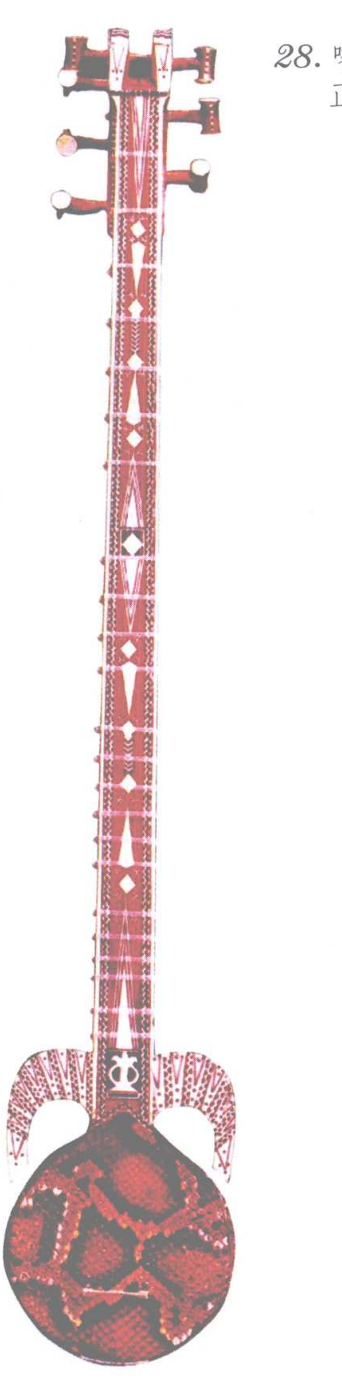
27. 都它尔演奏图 C

喀什热瓦甫 *qɛʃqɛr rawupi*　维吾尔族弦鸣类拨弦乐器，又称“南疆热瓦甫”、“民间热瓦甫”，主要流传在南部新疆各地。半球形共鸣箱由整块桑木挖槽而就，上蒙驴、羊或蟒皮。琴杆细长，上以丝弦缠品位20余个，琴杆与音箱的连接部两侧有一对羊角形饰物，共鸣箱外侧及琴杆内、外侧均嵌以骨质花纹作装饰。五至七个琴柱分置于向后弯曲的琴颈两侧，琴身全长1300毫米左右。

常规定弦为

共鸣弦	主奏弦
$^{\#}$F—B—E—A—d—g	c^1

常规音域g—d^3。演奏时横抱琴身置于胸前，右手执木质、角质或以化学薄板制成的长蛋形或三角形拨片拨弦发声，左手按品位改变音高。右手技法有弹、拨、滚、扫，左手技法有滑、揉、压、颤、带，从而奏出四分音和游移音。喀什热瓦甫是南部新疆伴奏“达斯坦”、“苛夏克”等说唱表演的主要乐器，也经常参加乐队为“十二木卡姆”及民族歌舞伴奏。



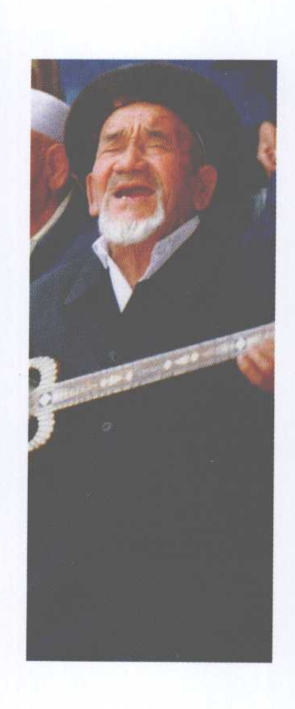
28. 喀什热瓦甫
正面图

29. 喀什热瓦甫
侧面图











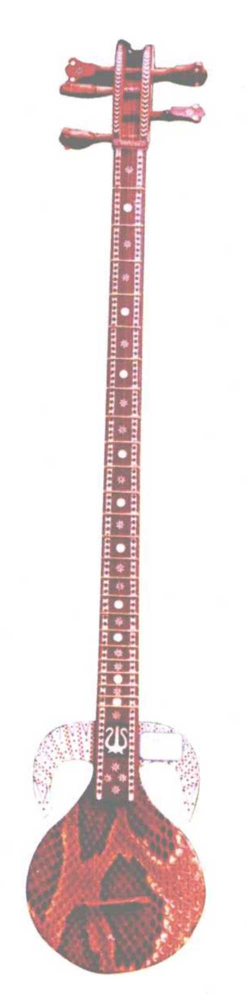
30. 喀什热瓦甫演奏图 A



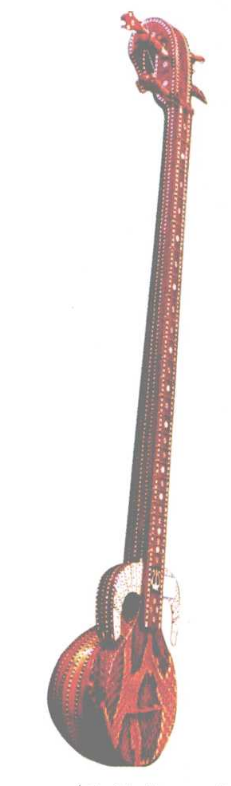
31. 喀什热瓦甫演奏图 B



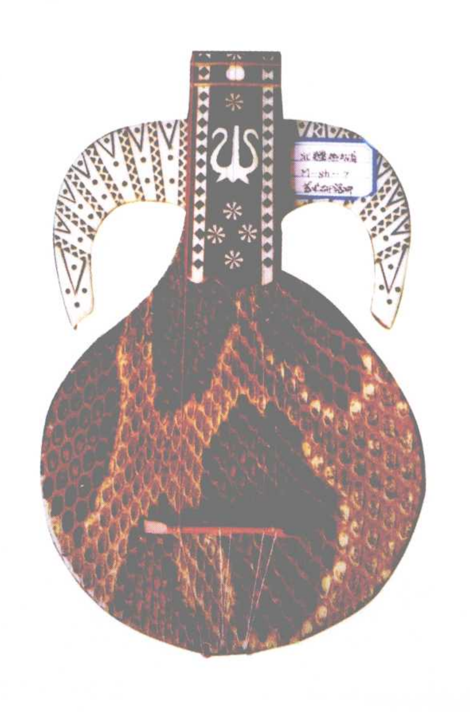
伊犁热瓦甫*ili rawapi* 又称“改良热瓦甫”、“北疆热瓦甫”。维吾尔族弦鸣类拨弦乐器，以喀什热瓦甫为基础改良而成。主要流传在北部新疆伊犁地区，并为全新疆各地、县专业歌舞团普遍使用。共鸣箱为稍大的半球形，后壁用薄木板粘拼而成，上蒙驴、羊皮或蟒皮。琴杆偏短，上嵌金属条作品，五根钢丝弦分为三组；内侧一根，中间和外侧各以两根为一组。左、右手技法与喀什热瓦甫相近。常规定弦为d aa d^1d^1或d gg d^1d^1。常规音域d—d^3。常参加乐队为“十二木卡姆”歌舞伴奏。

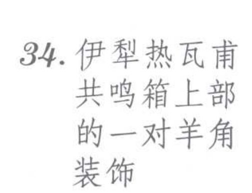


32. 伊犁热瓦甫正面图



33. 伊犁热瓦甫侧面图





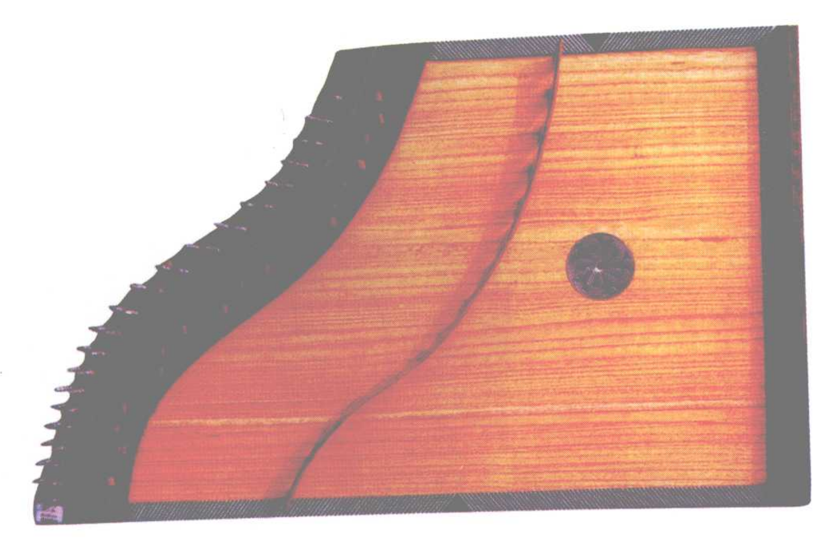
34. 伊犁热瓦甫共鸣箱上部的一对羊角装饰

35. 伊犁热瓦甫演奏图 A



36. 伊犁热瓦甫演奏图 B

卡龙*qalun* 维吾尔族弦鸣类拨弦乐器。通体用桑木制作，音箱呈扁平半梯形，前宽后窄，左曲右直，左边装两层棱形弦柱，音箱各个侧面均可刻有花纹。音箱面板左侧有一排琴枕，琴枕右边是一条固定琴码，两根一组的琴弦经琴头通到右边的弦栓。卡龙有十六至十八组钢丝琴弦，定弦以各种调式的自然音阶为主，具体定弦法随乐曲的调式而定。演奏时平置琴箱于身前，右手执木质或角质拨片拨弦，左手执“古希塔特”(一种以金属制作的揉音器)在被奏弦上施以吟、压、揉、滑等各种技巧，以装饰和润色旋律与音色。是为卡龙乐曲的显著特色和独特韵味，同时奏出四分音和向上、下游移的乐音。据成书于19世纪的《乐师史》记载，“卡龙”是中世纪著名突厥诗人法拉比创制的，清代也被称作“喀尔奈”列入“回部乐”之中。卡龙曾广泛流传于南部新疆喀什、和田及刀郎地区，主要用作大型古典套曲“十二木卡姆”和“刀郎木卡姆”的伴奏。



37. 卡龙上视图 A



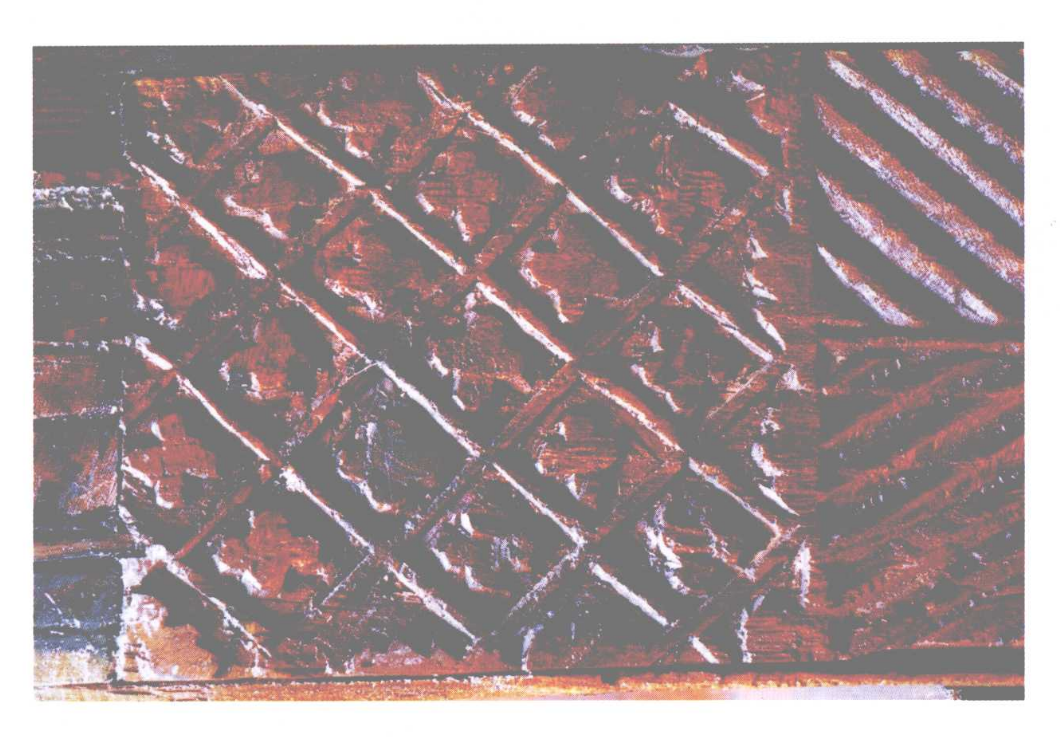
38. 卡龙侧视图 A



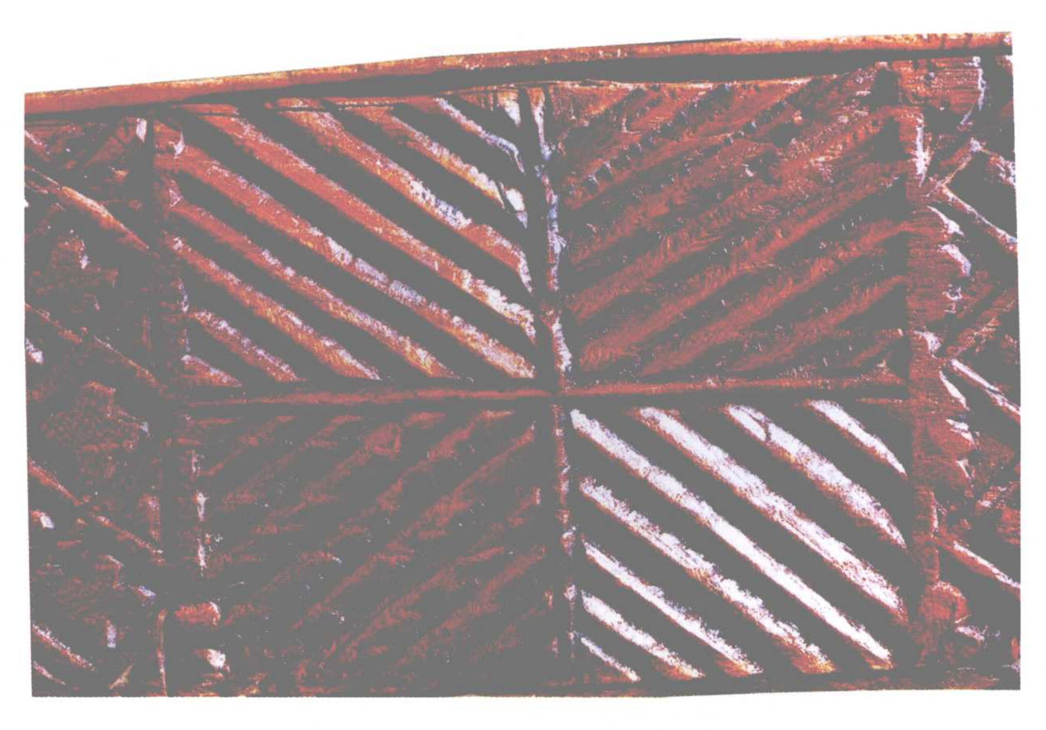
39. 卡龙上视图 B



40. 卡龙侧视图 B



41. 卡龙琴侧外壁图案 A



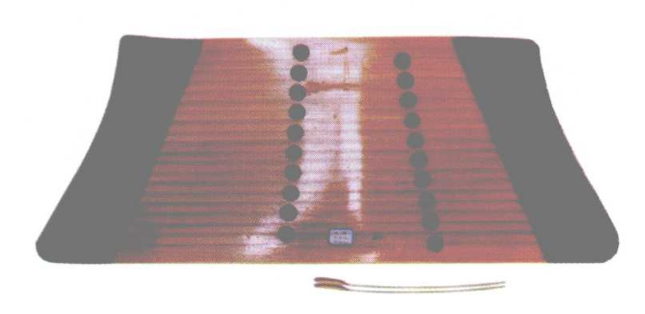
42. 卡龙琴侧外壁图案 B



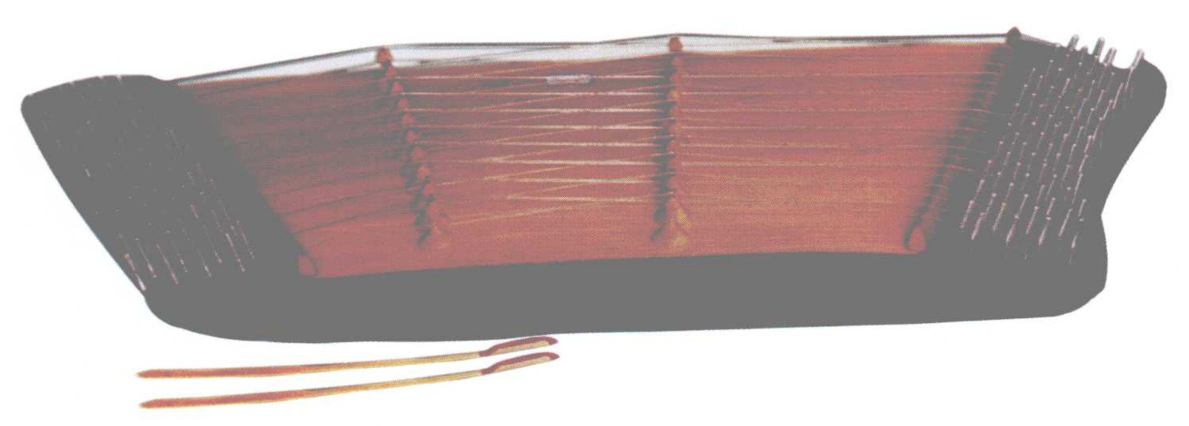
43. 卡龙演奏图

弦鸣类击弦乐器

锵*tʃaŋ* 即“扬琴”，维吾尔族弦鸣类击弦乐器。形制与其他民族使用的“扬琴”大体相同。定弦有自然音阶定弦法和半音阶定弦法两种，为近年来各种维吾尔族专业或半专业乐队中的常用乐器，也常用来为“十二木卡姆”、“吐鲁番木卡姆”伴奏。在以十二平均律为标准定弦的锵上，维吾尔族演奏员能以小二度倚音、回音和小二度的轮奏表现四分音及游移音，有时也用压弦等特殊的手法奏出维吾尔木卡姆音乐中独有的“音过程”。



44. 锵上视图



45. 锵侧视图



46. 锵演奏图



气鸣类吹管乐器

乃依 *nεj*　维吾尔族气鸣类吹管乐器，横吹者与汉族笛子相近，但无膜孔；竖吹者与西亚、北非地区的“奈依”相同。通体木质，开音孔六个。竖吹者为开管，舌尖掩住部分上口作为吹孔。横吹者为闭管，另设吹孔一个。横吹乃依在全疆各维吾尔族聚居区皆可见到，形制大小不一，全长300至400毫米左右，常规音域为a—a^2或d^1—d^3。音色优美、圆润。依靠音孔的开闭（包括半音孔开闭）及气息控制，能奏出全部半音及四分音、活音。乃依也是维吾尔民族乐队中的重要吹奏乐器之一，经常参加小合奏，也常用作“十二木卡姆”、“吐鲁番木卡姆”和维吾尔族歌唱、舞蹈的伴奏。在克孜尔、库木吐拉、柏孜克里克等开凿于魏晋至宋代的新疆佛窟壁画中，均能见到横、竖两种形制的“乃依”，可见其具有久远的历史，但竖吹“乃依”现已基本失传。

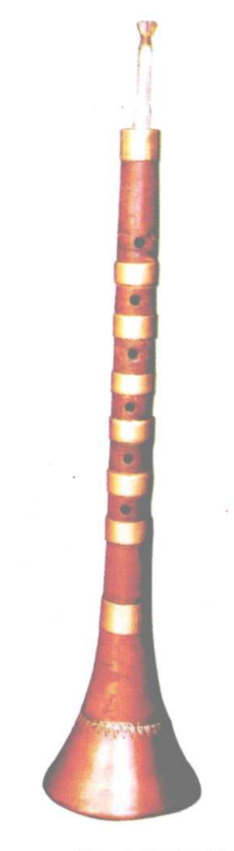


47. 乃依图像



48. 乃依演奏图

苏乃依*sunɛj* 维吾尔族气鸣类吹管乐器，与汉族唢呐相近，但民间流传者通体以整块木料镟刻而成，为上敛下哆的直管，下端不套金属喇叭口。管身嵌有骨质花纹和宝石等作装饰，上开音孔八至九个。八孔者正面七个，背面一个；九孔者下侧面加开一个。上端插苇片双簧哨头。形制大小不一，全长400毫米左右。常规音域为c^1—f^2，发音洪亮，依靠音孔开闭、手指在音孔上的揉动及哨头在嘴唇间的伸缩能奏出半音、四分音、活音等各种变化音。旋律充满韵味及歌唱性，是欢乐的节日和婚礼喜庆时必不可少的乐器，也是维吾尔族鼓吹乐队中的旋律乐器，有时还参加小合奏或担任舞蹈伴奏及民间杂技的伴奏。全疆各维吾尔族聚居区皆为常见。在新疆克孜尔石窟寺第38窟的壁画中，可见到与当代苏乃依形制相近的乐器；在河西走廊的魏晋墓壁砖雕中有苏乃依形象，在西安还出土了马上吹苏乃依的胡人泥俑。可见其历史很久远。现在维吾尔族民间也使用下端套用金属喇叭口的苏乃依。以苏乃依吹



49. 苏乃依图像



50. 苏乃依演奏图 A

奏旋律、纳格拉等乐器击节表演“十二木卡姆”、“哈密木卡姆”的选段，为群众性自娱舞蹈伴奏，在喀什、和田、阿克苏、伊犁地区和哈密地区均可经常见到。在吐鲁番地区，更可见到以鼓吹乐队演奏全套“吐鲁番木卡姆”者。



51. 苏乃依演奏图 B



巴拉满*balaman* 维吾尔族吹管乐器，又称“皮皮”。通体以芦苇、木管或竹管制做，开管，竖吹。以芦苇为管身者将上端压成扁平双簧音哨，以木管、竹管为管身者在上端插入双簧哨片或在吹孔下方嵌以单簧哨片。形制大小不一，全长300毫米左右。管身开音孔八至九个，音孔开置的位置与吹奏方法均与苏乃依相近，常规音域为c^1—f^2。巴拉满音色浑厚、深情并偏于苍凉，且能用开半孔及哨片的伸、缩奏出“四分音”和游移音，具有极强的表现力。

在龟兹乐、疏勒乐等西域乐舞中占有重要地位并东渐至中原、朝鲜、日本的“筚篥”(或称“觱篥”)，当与巴拉满为同宗近亲乐器，在克孜尔、库木吐拉、柏孜克里克等佛窟壁画中也可大量见到。唐诗云：“南山截竹为觱篥，此乐本自龟兹出”，为我们提供了这种乐器发源于



52. 巴拉满图像



53. 巴拉满上端被削制成双簧哨片

龟兹(即今库车一带)的信息。

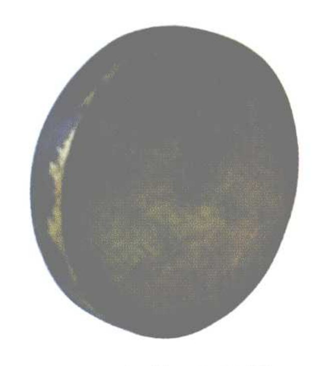
当代在维吾尔族民间巴拉满已濒临失传，仅在乌鲁木齐市及和田地区的墨玉县、和田市、洛浦县还能见到几位能制作和吹奏巴拉满的艺人，系和田版“十二木卡姆”的主要伴奏乐器。



54. 巴拉满演奏图

膜鸣类打击乐器

达普*dap* 维吾尔族膜鸣类打击乐器。因直接以手敲打而被意译为“手鼓”。圆形鼓框用桑木制作，框里边装小铁环若干，为增大鼓身晃动时所发出的“沙沙声”音量，刀郎地区的达普鼓内框还钉有铁片或铜质“大钱”；框面蒙驴皮、山羊皮或蟒皮。达普有大、中、小等不同形制，小型达普直径200毫米左右，称作“乃格曼达普”，是维吾尔族大型古典套曲“十二木卡姆”的主要击节乐器；中型达普直径400毫米左右，用于为“哈密木卡姆”击节。演奏时以左手掌托住鼓身，拇指扣住鼓框，其余四指击鼓边或鼓中，右手拇指顶住鼓框或以绳套与鼓框相连，其余四指击鼓边或鼓中，有时亦可以右手掌心击打鼓心。达普为维吾尔族最主要的击打乐器，演奏技巧高超者可以击出各种复杂的节拍和节奏型。



55. 达普正面图



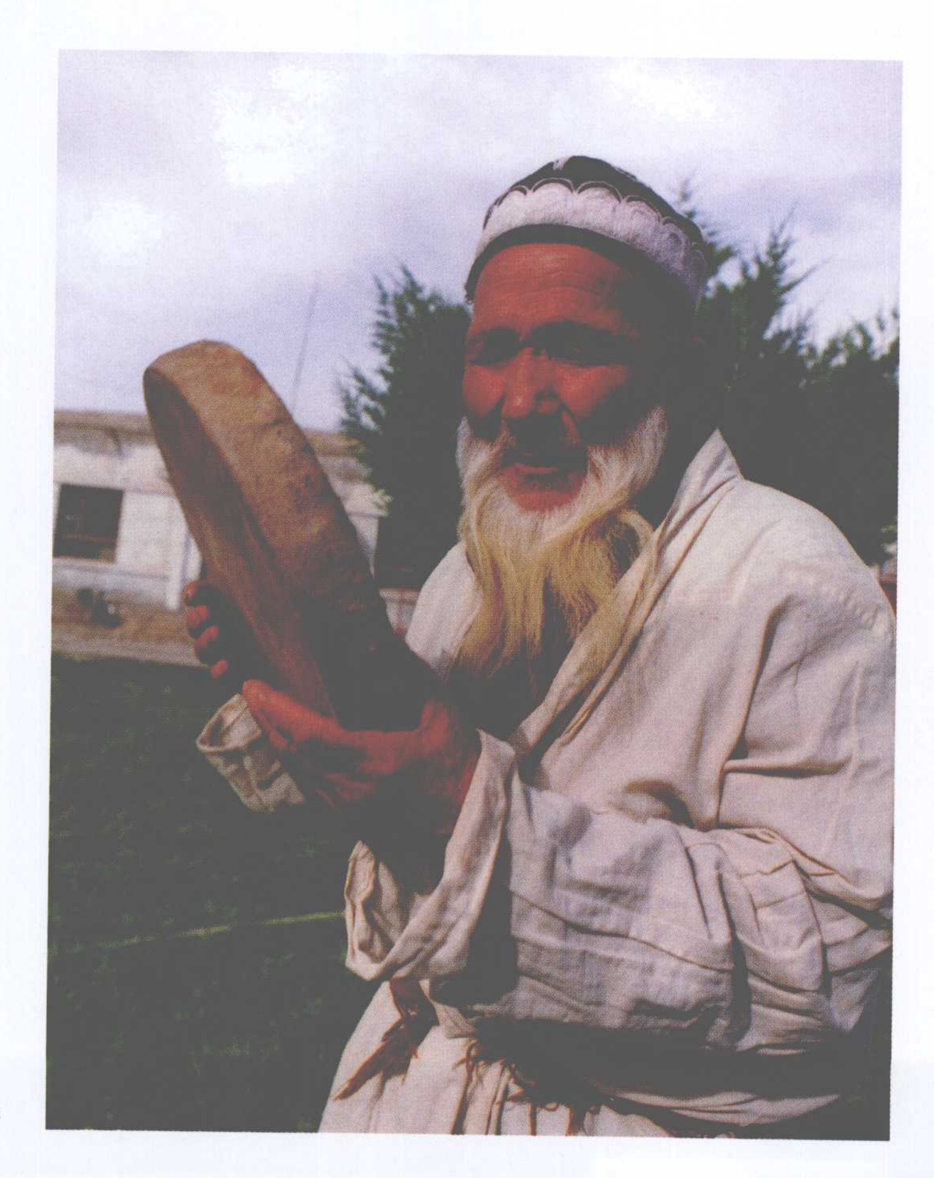
56. 达普侧面图



57. 达普背面图



58. 达普内圈所钉的铜钱



59. 达普演奏图 A



60.达普演奏图 B



纳格拉 *nabra* 维吾尔族膜鸣类打击乐器，因其鼓身多用生铁铸就而被意译为“铁鼓”。在维吾尔族民间，尚可见到以挖空的胡杨树干截节作为鼓身的纳格拉。鼓身为上大下小的圆柱形，上蒙驴皮、牛皮或羊皮，鼓面直径从一百几十毫米至几百毫米不等，常以一大一小的两只纳格拉组对使用。演奏者手持木棍两根敲击鼓面，借两只鼓音高的不同而击出节奏。它音量宏大，常与苏乃依合奏于欢乐的节日或喜庆的婚礼之中。形制放大的纳格拉称为“冬巴克”。在维吾尔族鼓吹乐队中，常以一只低音冬巴克和高、中、低三对不同音高的纳格拉共同击节并轮流加花变奏，伴以苏乃依奏出的旋律。高亢的旋律和多变的鼓声令人振奋。

多数学者认为“纳格拉”与西域乐舞中所使用的主要打击乐器羯鼓有一定程度的亲缘关系。伊斯兰教传入之后，纳格拉和以纳格拉、苏乃依为主组成的维吾尔族鼓吹乐队曾在征战中用来鼓舞士气。



61. 纳格拉上视图



62. 纳格拉侧视图

63. 纳格拉演奏图 A





64. 纳格拉演奏图 B



体鸣类打击乐器

萨帕依*sapaj* 维吾尔族体鸣类打击乐器。以野山羊角或两根木棍为把，上面钉有铁皮一块和套有若干小铁环的大铁环两个。演奏时手握羊角或木棍的下部，将其摇动或击手、拍肩，铁环撞击木把上的铁皮即发出有节奏的嚓嚓声。常用作“十二木卡姆”中麦西热甫部分等民间歌舞曲的伴奏，也为阿希克们吟唱“麦西热甫”曲调时所常用，有时又用作道具为男舞蹈演员所持。



65. 萨帕依图像



66. 萨帕依上的铁环和硬币



67. 萨帕依演奏图 A



68. 萨帕依演奏图 B

它石taʃ 维吾尔族体鸣类打击乐器。因其为两对坚硬的鹅卵石片而被意译为“石片”。演奏者左右手各握一对，用掌、指操纵撞击出各种节奏和加花变奏。其发音清脆，常用于“十二木卡姆”中麦西热甫等欢乐的舞曲伴奏，一些阿希克吟唱“麦西热甫”时也用它石击节相伴。亦可见用生铁铸轧成薄片代替石片者，它们都当与汉、回族的四块瓦（或称“瓦子”）同出一辙。



69. 它石图像



70. 萨帕依、它石演奏图



71. 它石演奏图



库修克 *quʃuq* 维吾尔族体鸣类打击乐器。意译即为木勺，常以两只长柄木勺组成一组。演奏者以右手握勺柄，以掌、指操纵使之互相撞击或击打膝、肩、肘等身体的各个部位发声。常用于“十二木卡姆”中麦西热甫部分等欢乐的歌舞曲伴奏，也可作为男舞蹈演员的手持道具。



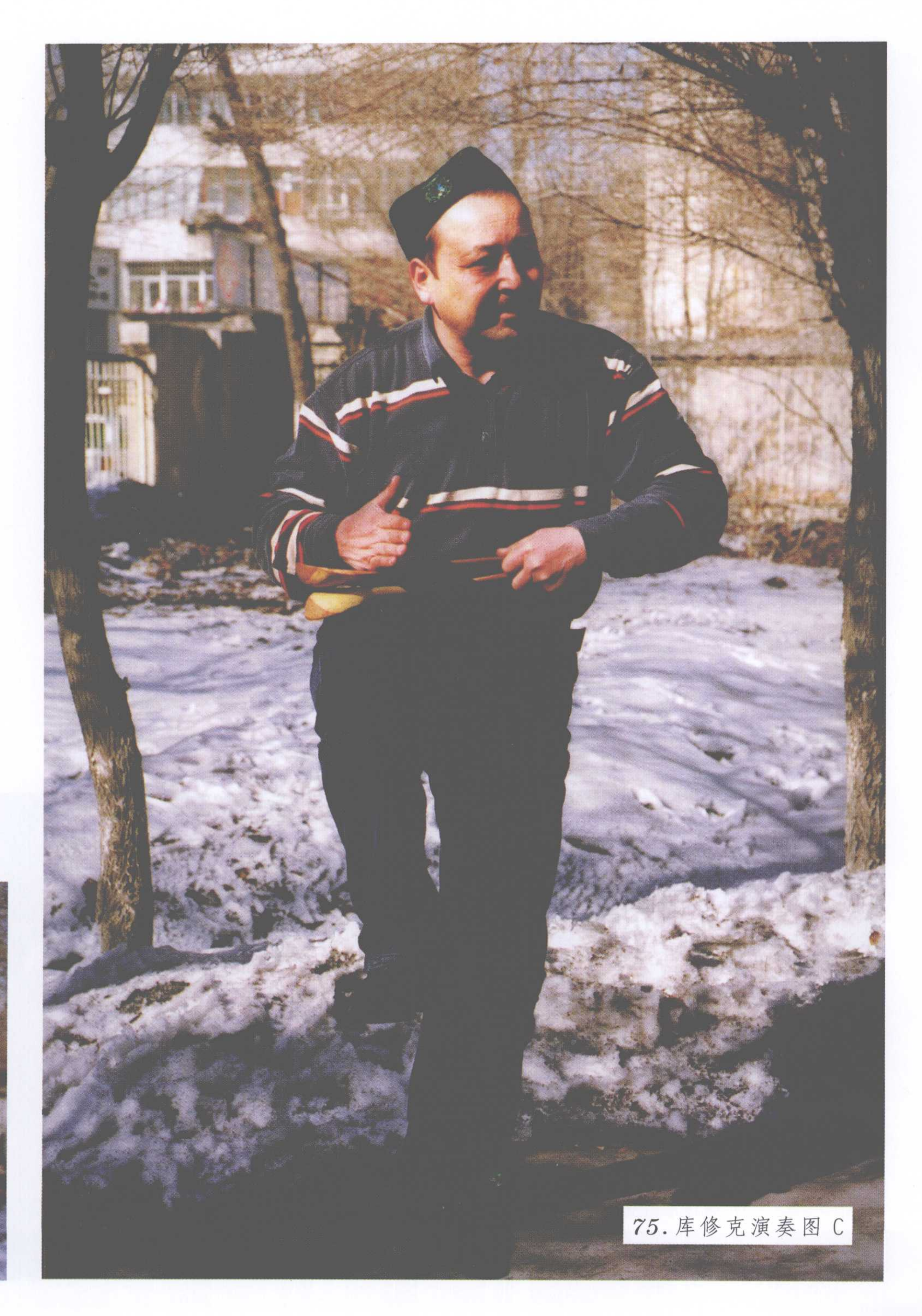
72. 库修克图像

73. 库修克演奏图 A



74. 库修克演奏图 B





75.库修克演奏图 C

“十二木卡姆”的乐器组合

喀什地区的组合

喀什地区维吾尔族民间演唱“十二木卡姆”时的乐器组合大小不一，因时、因地、因人而宜。其中，最小的组合仅由两人操两种乐器。即：主唱者自拉萨它尔自唱，其子或徒弟以达普击节相伴。木卡姆大师吐尔地阿洪在20世纪50年代来乌鲁木齐录制“十二木卡姆”时采用的就是这种组合。在喀什地区各县的维吾尔族民间，也可见到加有艾捷克（或小提琴，常见竖置于腿上演奏）、弹布尔、都它尔、喀什热瓦甫、锵、乃依的中、小型组合。在演奏“麦西热甫”部分的欢快乐曲时，尚可加用苏乃依、纳格拉和萨帕依、它石、库修克。“阿希克”们演唱“十二木卡姆”中“麦西热甫”部分的乐曲时，最常用的乐器是萨帕依、它石等打击乐器及拨弦乐器热瓦甫。

以苏乃依吹奏“十二木卡姆”的旋律，以一至三对纳格拉为主击节，加用若干面达普、若干个萨帕依等鼓吹乐组合，在喀什地区各维吾尔族聚居区也时有所见。





76. 吐尔地阿洪班社的组合



77. 喀什地区的民间木卡姆班社 A





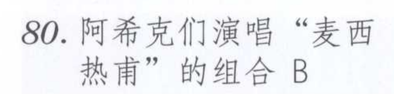
78. 喀什地区的民间木卡姆班社 B



79. 阿希克们演唱“麦西热甫”的组合 A







80. 阿希克们演唱“麦西热甫”的组合 B

和田地区的组合

和田地区维吾尔族民间演唱“十二木卡姆”时最普遍沿用的乐器为巴拉满和达普，有时也用苏乃依、纳格拉、萨帕依、萨它尔、弹布尔、都它尔、热瓦甫。20世纪50年代，本地的著名木卡姆艺人苏来曼阿洪以演奏卡龙见长，但现在和田地区维吾尔族民间已很少见到能演奏卡龙的民间艺人，更见不到卡龙加入“十二木卡姆”伴奏的乐器组合。

81. 和田地区演奏“十二木卡姆”的鼓吹乐班社





82. 和田地区的民间木卡姆班社 A

83. 和田地区的民间木卡姆班社 B





84.和田地区的民间木卡姆班社 C



阿克苏地区的组合

阿克苏地区维吾尔族民间演唱“十二木卡姆”时的乐器组合和喀什地区相近。20世纪30年代，日本探险家在阿克苏地区库车县曾摄得一个由五人组合而成的木卡姆班社，其中使用的乐器为：萨它尔一、弹布尔一、卡龙一、达普二。现在阿克苏地区已见不到卡龙手，常见的演唱“十二木卡姆”的组合可包括萨它尔、艾捷克、弹布尔、都它尔、热瓦甫、锵、达普、萨帕依、它石等乐器或其中的一部分。

85. 阿克苏地区的民间木卡姆班社 A







86. 阿克苏地区的民间木卡姆班社B



87. 阿克苏地区的民间木卡姆班社 C



伊犁地区的组合

伊犁地区维吾尔族民间唱奏“十二木卡姆”中“达斯坦”部分的乐曲时，最常见的乐器组合为：弹布尔一、都它尔一、小提琴一。唱奏“麦西热甫”部分的乐曲时，可加用萨它尔、艾捷克、伊犁热瓦甫、锵、乃依、苏乃依、纳格拉、萨帕依、它石、库修克等乐器。



88. 伊犁地区的民间木卡姆班社 A



89. 伊犁地区的民间木卡姆班社 B



90. 伊犁地区的民间木卡姆班社 C



“刀郎木卡姆”

“刀郎木卡姆”简介

刀郎，亦被音译为“刀朗”、“多郎”、“多朗”、“多浪”、“多兰”、“多伦”、“朵兰”、“都兰”、“隋兰”或“道南”等。大多数学者认为这个词汇是生活在从叶尔羌河和塔里木河两岸直到罗布泊地区的一部分维吾尔人的自称。他们生活的地区也被称作“刀郎地区”。“刀郎木卡姆”主要流布于喀什地区的麦盖提县、巴楚县和阿克苏地区的阿克苏市、温宿县、阿瓦提县。在喀什地区的莎车县、叶城县、泽普县、岳普湖县，阿克苏地区的阿克苏市、温宿县、沙雅县、库车县，巴音郭楞蒙古自治州的轮台县、库尔勒市、尉犁县直至吐鲁番、哈密地区，也可看到“刀郎木卡姆”的影响。

对于“刀郎人”的渊源，历来有“塔里木土著说”、“古代回纥中的‘多览葛’部落说”、“蒙古中的‘朵豁剌惕’说”、“混成说”等不同的说法，对于他们的传统文化也有各不相同的看法。国家艺术科研课题“刀郎木卡姆的生态与形态研究”的田野调查及研究成果表明，“刀郎文化”具有典型的“多元一体”特点，对于它的形成和发展，可以按照时间的顺序描述为以下几个层次：

第一层：塔里木盆地绿洲文化；

第二层：突厥语族的漠北牧猎文化；

第三层：蒙古语族的漠北游牧文化。

同样，“刀郎人”的血缘中也包括古代塔里木土著、突厥语族诸民族和蒙古族等诸多的因素。因为“刀郎地区”水草相对丰茂，林木相对葱郁，“刀郎人”在主事绿洲农耕的同时，较多地保持着渔猎、畜牧等生产方式，因此在“刀郎木卡姆”之中，也可以较多地见到草原牧猎文化的遗存。

“刀郎木卡姆”属于一种歌舞套曲。据民间艺人介绍，原来也有12套，但现在仅能搜集到9套。麦盖提、巴楚、阿瓦提三县间流传的各套“刀郎木卡姆”的名称和顺序有同有异，如下表：

表三　麦盖提、巴楚、阿瓦提三县流传的“刀郎木卡姆”名称

序号	麦盖提县	巴楚县	阿瓦提县
1	孜尔巴亚宛木卡姆（巴希巴亚宛木卡姆）	孜尔巴亚宛木卡姆	巴希巴亚宛木卡姆
2	乌孜哈尔巴亚宛木卡姆	勃姆巴亚宛木卡姆	勃姆巴亚宛木卡姆
3	拉克巴亚宛木卡姆（区尔巴亚宛木卡姆）	乌孜哈尔巴亚宛木卡姆	丝姆巴亚宛木卡姆
4	木夏吾莱克巴亚宛木卡姆（奥坦巴亚宛木卡姆）	木夏吾莱克巴亚宛木卡姆	巴亚宛木卡姆（埃尔扎尔巴亚宛木卡姆）
5	勃姆巴亚宛木卡姆	埃尔扎尔巴亚宛木卡姆（埃尔孜阿尔巴亚宛木卡姆）	木哈尔巴亚宛木卡姆
6	朱拉木卡姆	朱拉木卡姆	沙木克巴亚宛木卡姆
7	丝姆巴亚宛木卡姆	胡代克巴亚宛木卡姆	朱拉木卡姆
8	胡代克巴亚宛木卡姆	丝姆巴亚宛木卡姆	区尔巴亚宛木卡姆
9	都尕买特巴亚宛木卡姆	纳瓦木卡姆	都尕买特巴亚宛木卡姆
10	（巴亚宛木卡姆）	区尔巴亚宛木卡姆（区尔比叶克木卡姆）	
11	（巴雅特木卡姆）	都尕买特巴亚宛木卡姆	
12	（恰哈尔尕木卡姆）	康拜尔汗巴亚宛木卡姆	

上表根据“‘刀郎木卡姆’的生态与形态研究”课题组田野调查结果而列，与以前一些学者的论述稍有区别。麦盖提县艺人们所提供的最后3套木卡姆现在已经散佚，巴楚县的艺人们虽然演唱了12套木卡姆，但后2套的结构很不完整，第10套的曲调除散板序唱外也和第7套完全相同，所以实际存在的也只有9套。

大部分“刀郎木卡姆”的名称中都含有“巴亚宛”一词。“巴亚宛”意为“荒漠”，生活在绿洲上的刀郎人经常要涉足荒漠，但用这个词汇称谓木卡姆的来由我们尚不清楚。“区尔”和“巴亚宛”词意相近，两者相叠，更显荒凉。“巴希”意为“开头的那一套”。“孜尔”意为“高音”，“勃姆”意为“低音”，“丝姆”意为“钢丝弦”，以此三者来作为木卡姆的名称，可能蕴含着“从高音（或低音，或刀郎热瓦甫上的钢丝弦）弹起”的意思。“木哈尔”一词即“蒙兀尔”（“蒙古”）这一民族名称的不同音译，这一套木卡姆的名称说明了刀郎人与蒙古人的亲密关系。“奥坦”意为“旅店”或“驿站”，这个词汇当然和古代丝绸之路中转驿站的绿洲有关。“沙木克”一词可能由“萨玛”演变而来，如此说成立，应该表示出“刀郎木卡姆”中具有着前伊斯兰文化的遗韵。“朱拉”一词源于阿拉伯，意为“光、光泽”，转义为“欢乐”，这一套木卡姆多在欢快、热烈的婚礼上奏唱。“拉克”、“纳瓦”、“乌孜哈尔”、“木夏吾莱克”等名称和“十二木卡姆”中的相同，“埃尔扎尔”一词的含义与“乌孜哈尔”相近。“都尕买特”、“胡代克”这两个词汇的词意不明。

与“十二木卡姆”不同的是，“刀郎木卡姆”中大多数木卡姆的名称都是维吾尔语，也有几套“刀郎木卡姆”既有外来语名称，又有本民族语名称，说明维吾尔木卡姆可能经历过由本民族语名称向外来语名称转

变的过程。

每一套完整的“刀郎木卡姆”都由简短的“木凯迪满”及“且克脱曼”、“赛乃姆”、“赛勒凯”、“色利尔玛”五部分组成，9套“刀郎木卡姆”共包括45段乐曲。“木凯迪满”意为“序言”、“引子”。“且克脱曼”由“且克脱”（意为“点”、“节拍”）一词演化而来。“赛乃姆”原意为“偶象、神像、美人、美女”，又是在维吾尔民间广泛流传的一种歌舞套曲的名称。“赛勒凯”又称作“赛纳凯斯”，由“赛勒克”（有学者认为由意为“兴趣”、“意愿”）一词演化而来。“色利尔玛”被一些学者解释为“柔软”、“润滑”。在每一套“刀郎木卡姆”，也可以见到主要乐调和旋律类型的贯穿，而且节拍、节奏的变化为主要变奏手段，因此被音乐学界视作“板式变化体套曲”。

“刀郎木卡姆”的主要功能是为群众性自娱舞蹈伴奏，属前缀散板序唱的歌舞组曲。比起“十二木卡姆”来，“刀郎木卡姆”的篇幅要短小得多，其每一套的演唱时间在6—9分钟左右，演唱9套大约需一个多小时。

“刀郎木卡姆”常用刀郎艾捷克、刀郎热瓦甫、卡龙和达普伴奏。三件旋律乐器不作跟腔，而“各自为政”地奏出“和应型织体”、“支声型织体”、“主调型织体”、“复调型织体”为歌唱作伴，使总的音响更加丰富而饱满。

“刀郎木卡姆”沿用的乐器

弦鸣类弓弦乐器

刀郎艾捷克*dolan bidʒɛk* 维吾尔族弦鸣类弓弦乐器。流行于塔克拉玛干西北缘叶尔羌河、塔里木河沿岸，以莎车、麦盖提、巴楚、阿瓦提等县为中心的“刀郎地区”。多以红柳、胡杨木挖成扁半球形音箱，音箱正面蒙驴皮、马皮或羊皮，背面挖成音窗，用杏木或核桃木镟成琴头和琴杆，插入箱间。琴头两侧置一或二个琴轸，多张一或两根马尾主奏琴弦；琴杆上部内侧另置六至十个琴轸以张钢丝共鸣弦。音箱下端接铁柱脚，通体长1100毫米左右。演奏时置铁柱脚于左腿上或两腿之间，右手持木杆马尾弓擦弦发声，左手按弦。因左手只用一个把位，因此要靠左手按弦时所发出的自然音和右、左手配合所奏出的五度、八度泛音才能演奏出旋律。音量偏小，音色柔和，主要用于“刀郎木卡姆”及刀郎地区民间歌舞曲的伴奏，也曾为南部新疆地区维吾尔族民间巫医“巴克希”所使用。其常规定弦为：

	共鸣弦	主奏弦
（1）	d^2 b^1 a^1 g^1 e^1 d^1 c^1 g	c^1
（2）	a^1 g^1 e^1 d^1 c^1 a g e d c	d^1 g^1

主奏弦音域c^1—g^2或d^1—d^2

《清史稿》所载“哈尔扎克”，当为刀郎艾捷克。



91. 刀郎艾捷克
正面图



92. 刀郎艾捷克
侧面图



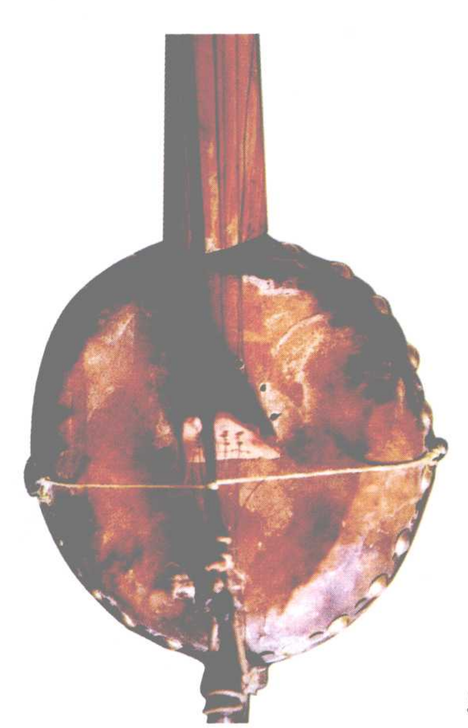
93. 刀郎艾捷克背面图



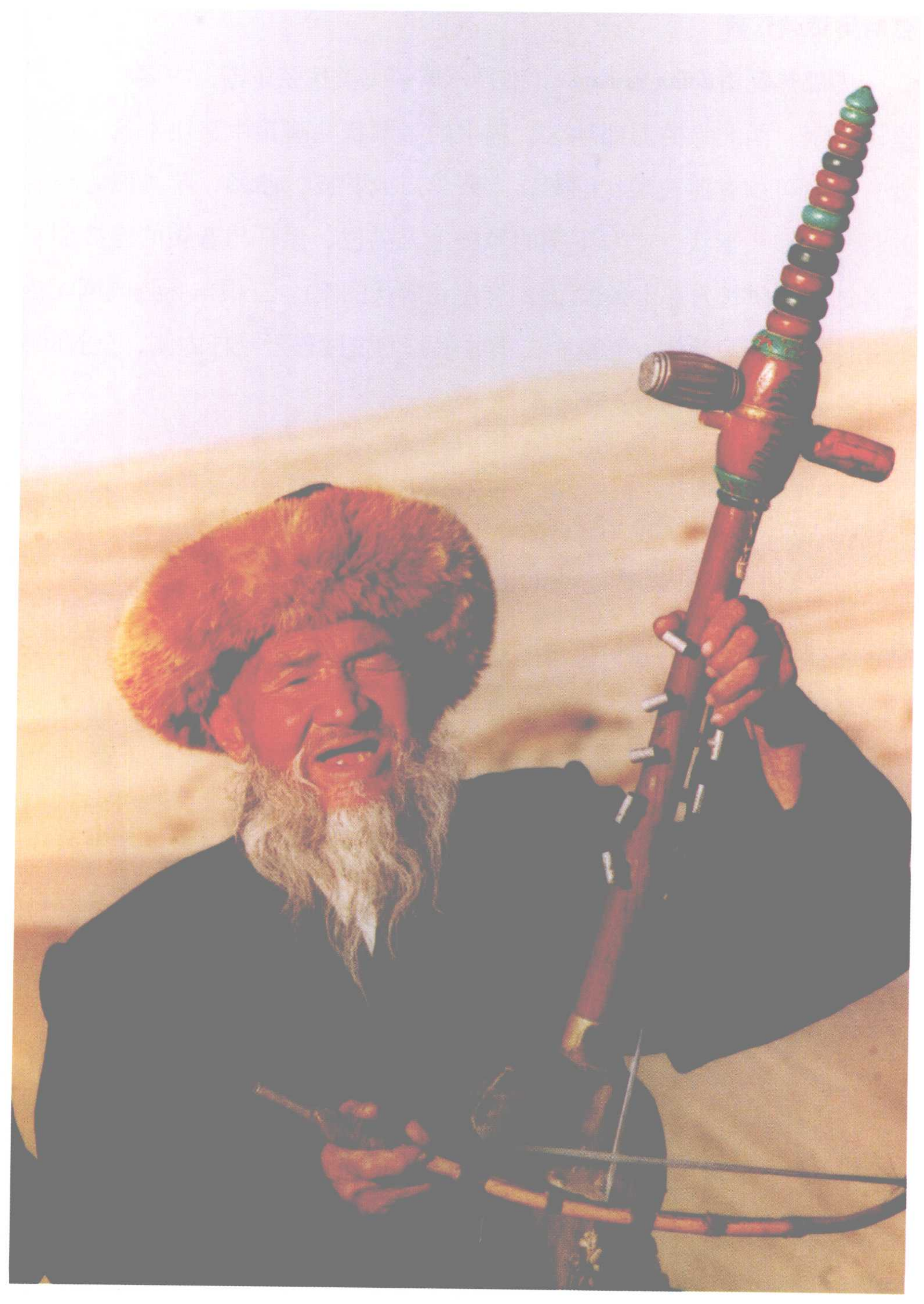




94. 刀郎艾捷克琴头



95. 刀郎艾捷克音箱局面

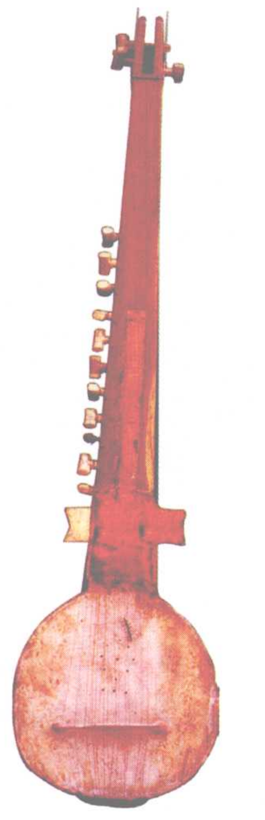


96. 刀郎艾捷克演奏图

弦鸣类拨弦乐器

刀郎热瓦甫*dolan rawapi* 维吾尔族弦鸣类拨弦乐器，主要流传在塔里木西南、西北缘的刀郎地区。扁平的半瓢状共鸣箱由整块木料挖槽而就，背面可刻有莲花瓣状图案，上蒙羊皮或驴皮。曲颈，琴头似为抽象的马头或狼头形状。上窄下宽的琴杆上无品位，琴杆与音箱的连接部左右各饰有一块长方形木条(背面刻有莲花瓣状图案)。三根羊肠弦或钢丝弦的弦柱置于琴颈两侧，七至十二根共鸣弦的弦柱置于琴杆内侧，全长800毫米左右。常规定弦为：

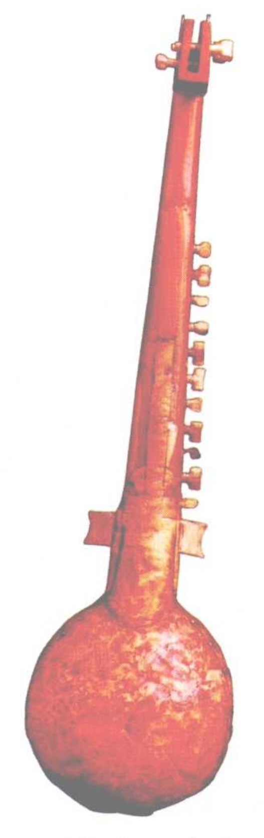
共鸣弦	主奏弦
（1）a g f e d c G	c d g
（2）a^1 a^1 g^1 g^1 f^1 f^1 e^1 e^1 d^1 d^1 c^1 c^1	c d g



97. 刀郎热瓦甫正面图



98. 刀郎热瓦甫侧面图



99. 刀郎热瓦甫背面图

音域为c—d¹。演奏时斜抱琴身，音箱置于右腿根部，右手执木质或角质薄拨片拨弦发声，左手常常只用一个把位，按外面的三根弦改变音高，里面的各弦既起共鸣作用，也可以拨弹空弦参与演奏旋律。右手技法有拨、弹、扫，少用滚奏，左手技法以滑、揉为主，能奏出各种四分音和活音。刀郎热瓦甫音色浑厚，主要用于“刀郎木卡姆”的伴奏。



100. 刀郎热瓦甫琴首



101. 刀郎热瓦甫背面的莲花座



102. 刀郎热瓦甫的共鸣箱



103. 刀郎热瓦甫演奏图 A



104. 刀郎热瓦甫演奏图 B



“刀郎木卡姆”的乐器组合

“刀郎木卡姆”常规的乐器组合为刀郎艾捷克、刀郎热瓦甫、卡龙和若干面达普。三种旋律乐器可用一至数个，手持达普边击打、边歌唱者为主力歌手，其中有一名“首席”承担着领唱和带头转换乐曲的任务。演唱每一套“刀郎木卡姆”时，往往由首席鼓手先在各种乐器的伴奏下领唱“木凯迪满”，众人以高亢的“喂，安拉！喂，安拉！”等呼喊式衬词相和。进入“且克特曼”之后的各段落，各乐手都要紧随“首席”鼓手相和歌唱。令人感兴趣的是，在每套“刀郎木卡姆”的始终，三件旋律乐器都不作跟腔，而以“和应型织体”、“支声型织体”、“主调型织体”、“复调型织体”等的手法“各自为政”地为歌唱声部伴奏，从而构成丰富多彩的“和音”。

麦盖提县的组合

麦盖提县“刀郎木卡姆”的组合为由为一或数把刀郎艾捷克，一或数支刀郎热瓦甫，一或数只卡龙，若干面达普。

105. 麦盖提县的“刀郎木卡姆”班社



巴楚县的组合

同麦盖提县。





106. 巴楚县的“刀郎木卡姆”班社



阿瓦提县的组合

同麦盖提县。

107. 忘情的“刀郎木卡姆”艺人们





108.阿瓦提县的“刀郎木卡姆”班社



"吐鲁番木卡姆"简介

"吐鲁番木卡姆"流传于地处南部新疆、北部新疆和东部新疆"三岔口"的吐鲁番地区吐鲁番市及鄯善县、托克逊县，三地的版本有同有异。

鄯善县鲁克沁镇版"吐鲁番木卡姆"目前能搜集到11套，其结构和内蕴的乐曲数如下表所列：

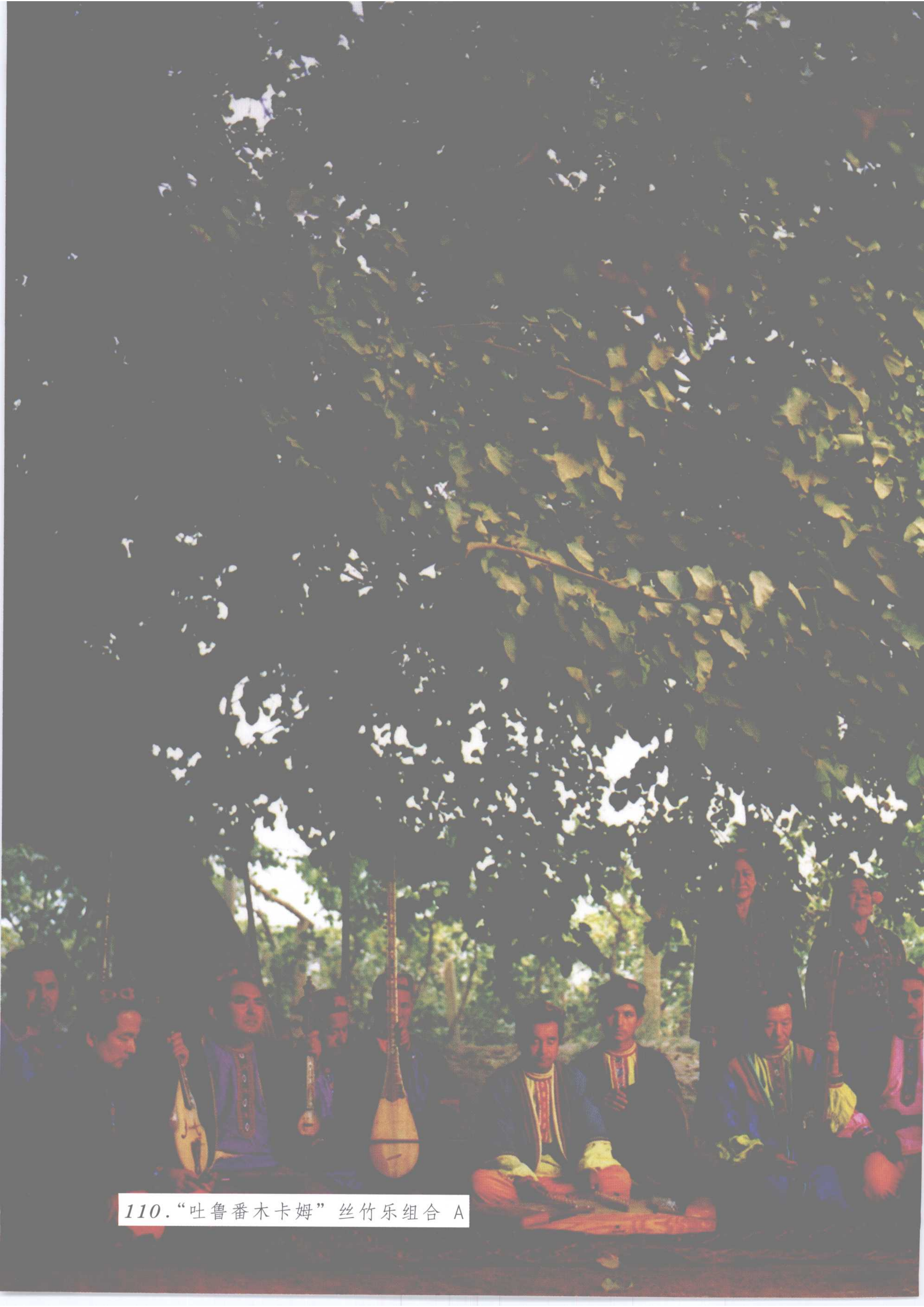
表四 "吐鲁番木卡姆"曲目

序号	木卡姆名称	木凯迪满	且克特	巴西且克特	亚郎且克特	朱拉	赛乃姆	赛勒克	尾声	合计乐曲数
1	拉克木卡姆	√	√		√	√		√	√	6
2	且比亚特木卡姆	√	√		√	√		√	√	6
3	木夏吾莱克木卡姆	√	√		√	√		√	√	6
4	恰尔尕木卡姆	√	√		√	√	√	√	√	7
5	潘吉尕木卡姆	√	√		√	√	√	√	√	7
6	乌夏克木卡姆	√	√		√	√	√	√	√	7
7	纳瓦木卡姆	√	√		√	√		√	√	6
8	萨巴木卡姆	√		√		√		√	√	5
9	依拉克木卡姆	√	√		√			√	√	5
10	巴雅特木卡姆	√	√		√			√	√	5
11	多郎木卡姆	√	√	√			√	√	√	6
总计乐曲数		11	10	2	9	8	4	11	11	66

“吐鲁番木卡姆”中的“木凯迪满”部分亦称“艾再勒”（意为“两行诗”）。“赛乃姆”部分又称“麦西热甫”，是多首歌舞曲组成的一个“大口袋”，演奏（唱）者可根据自身和舞蹈群众的情绪需要任意增添节奏相同的曲目。在吐鲁番“潘吉尕木卡姆”的“赛乃姆”部分，最后出现了吐鲁番地区著名的、以诙谐幽默著称的“那孜尔孔”乐曲。技艺高超的舞蹈者遂在乐曲伴奏中进行“模拟舞”和“竞技舞”的表演，将气氛推向高潮。“赛勒克”部分又称“苛希冬”，乐曲速度突然放慢，节奏变宽，这种“散、慢、中、快、慢”的结构为“吐鲁番木卡姆”所特有。“尾声”的篇幅极为短小，仅由一、二个乐句构成。

除了在乐器的伴奏下歌唱之外，“吐鲁番木卡姆”还有一种鼓吹乐的表演形式。其时，多数由一支苏乃依（唢呐）吹奏旋律，数对纳格拉（铁鼓）、一只冬巴克（低音铁鼓）或另加若干面达普（手鼓）击节。

“吐鲁番木卡姆”中每一套木卡姆的名称大都和“十二木卡姆”中的相同，两者又同属“板式变化体套曲”，在乐律乐调、节拍节奏、旋律特点、乐器使用等各个方面乃至总体风格上有许多相似、相近甚至相同之处，从而显示出两者之间可能存在着同源或是较长时间、较大程度的相互影响、交融的历史。



110.“吐鲁番木卡姆”丝竹乐组合 A

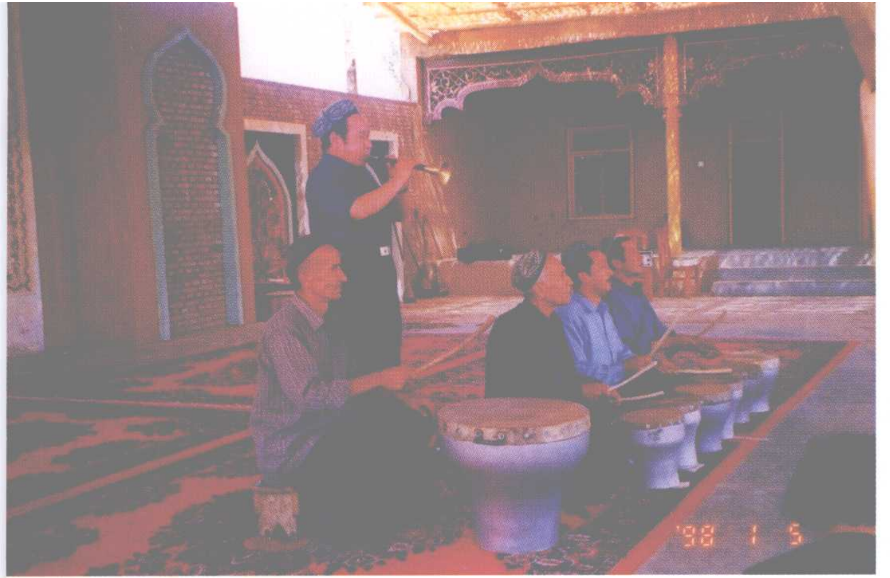
“吐鲁番木卡姆”的乐器组合

丝竹乐组合

以丝竹乐器相和歌唱形式表演的“吐鲁番木卡姆”所沿用的乐器和组合均与“十二木卡姆”基本相同，故不再作介绍。

110. “吐鲁番木卡姆”丝竹乐组合 B





111. “吐鲁番木卡姆”鼓吹乐组合 A

鼓吹乐组合

以鼓吹乐形式表演的“吐鲁番木卡姆”常由一支苏乃依吹奏旋律，三对纳格拉和一只冬巴克（低音铁鼓）击节。三对纳格拉之中发音最高的一对被称作“头鼓”，担负着领头和在基本节奏型的基础上变奏加花的任务；发音适中的一对被称作“中鼓”，既可击打基本节奏型，也可和“头鼓”轮流作加花变奏；发音偏低的一对被称作“尾鼓”，在大部分时间内击打基本节奏型，偶而加花；“冬巴克”只在节奏重位击打出低音。

112. “吐鲁番木卡姆”鼓吹乐组合 B



113.“吐鲁番木卡姆”鼓吹乐组合 C

"哈密木卡姆"简介

哈密地处新疆的东大门，"哈密木卡姆"就流传在本地区境内的哈密市和伊吾县。"哈密木卡姆"共有12套19个分章，含258首乐曲（见下表），全部演唱需将近20小时。

表五 "哈密木卡姆"曲目

序号	木卡姆名称	别 名	第一分章曲目数	第二分章曲目数	合 计曲目数
1	琼都尔木卡姆	（我走遍天下）	18	14	32
2	乌鲁克都尔木卡姆	（哈伊哈伊约兰）	11		11
3	穆斯台赫扎特木卡姆	（亚勒吾孜托云）	13	17	30
4	恰尔朵木卡姆		10	13	23
5	胡甫提木卡姆		21	14	35
6	切比亚特木卡姆	（加尼凯姆）	11	15	26
7	穆夏威莱克木卡姆	（医治你心病的良药）	14	13	27
8	乌孜哈勒木卡姆	（代尔迪里瓦）	14	12	26
9	都尕木卡姆	[（小）你让我好苦]	11		11
10	多浪穆夏威莱克木卡姆		11		11
11	伊拉克木卡姆	[（大）你让我好苦]	14		14
12	拉克木卡姆	（唱吧，我的夜莺）	12		12
总 计			160	98	258

各套“哈密木卡姆”都以一或二段“木卡姆”（意为“散板序唱”）开始，后面连缀10至21首当地民间流传的歌舞曲。12套“哈密木卡姆”中，有7套有两个分章，这两个分章共用着一首散板序唱，唱第一分章时唱一次，唱第二分章时再唱一次。各套“哈密木卡姆”都属“只曲连缀体套曲”，在其中很少见到主乐调和旋律类型的贯穿。

“哈密木卡姆”中有9套有着两种名称。在第一种名称中，《恰尔尕木卡姆》、《切比亚特木卡姆》、《穆夏威莱克木卡姆》、《乌孜哈勒木卡姆》、《伊拉克木卡姆》和《拉克木卡姆》这6套，与“十二木卡姆”中的6套木卡姆名称相同。第二种名称多明显地源于本民族语言，来自这套组曲中某一首乐曲开头或曲中、曲尾的一句唱词。

构成“哈密木卡姆”的各首乐曲篇幅都比较短小，其唱词绝大部分为民间歌谣，旋律也通俗上口，这就使得“哈密木卡姆”具有较强的群众性和普及性。在哈密《恰尔尕木卡姆》第一分章中，也有一段名叫“纳孜尔孔”的乐曲，说明这种幽默、诙谐的模拟、竞技舞在哈密地区也有流传。

哈密地区东接河西走廊、北连漠北草原，在一些历史时期直属中央政权统治。生活在哈密地区的维吾尔人长期坚持了以佛教为主的多种宗教信仰，直到公元16世纪才皈依伊斯兰教。由于上述地理、历史等各方面的原因，“哈密木卡姆”在乐律乐调上多用由乐音Do、Re、Mi、Sol、La五声或加用乐音Fa（或乐音Si）的六声，沿用的哈密艾捷克形制及演奏方法均与汉族、蒙古族的胡琴相近，服饰道具也保留着一定的清代各民族风格的特点，表现出以“哈密木卡姆”为代表的本地区传统音乐文化和河西走廊汉、回等各民族及蒙古等漠北草原民族的传统音乐文化，曾有过更多的相互影响和交融。

"哈密木卡姆"沿用的乐器

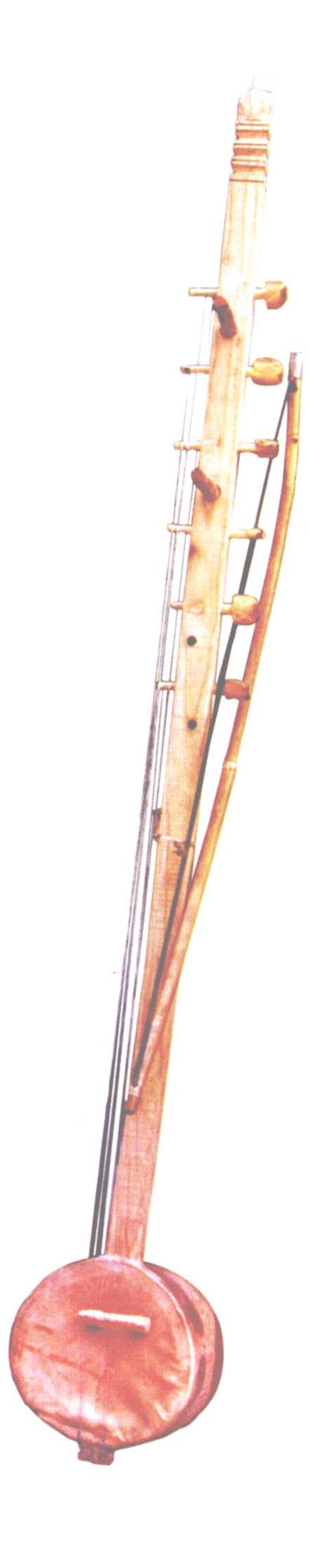
弦鸣类弓弦乐器

哈密艾捷克*qumul bid3ɛk* 又称"哈密胡琴"或"胡胡子"，维吾尔族弦鸣类弓弦乐器。主要流传于东部新疆哈密地区，圆柱形琴筒以铜、铁等金属或硬木制成，正面蒙山羊皮或驴皮、蛇皮。琴杆木制，全长约1000毫米。琴杆上方置长琴轸两根(其方向可以两根都和琴筒平行，也可以一根和琴筒平行，另一根与琴筒成直角)，张主奏钢弦两根。另置小琴轸四至八个以张共鸣弦，琴筒、琴杆上都可镶嵌骨质花纹。定弦法因地、因人、因曲而不同。有：

	共鸣弦	主奏弦
（1）	d^1d^1 c^1c^1 aa gg	d^1 g^1
（2）	g^1 d^1 c^1 g	g d^1

等多种。主奏弦音域八至十度。

哈密艾捷克音色浑厚优美，多用于"哈密木卡姆"及哈密地区民间歌舞曲的伴奏。



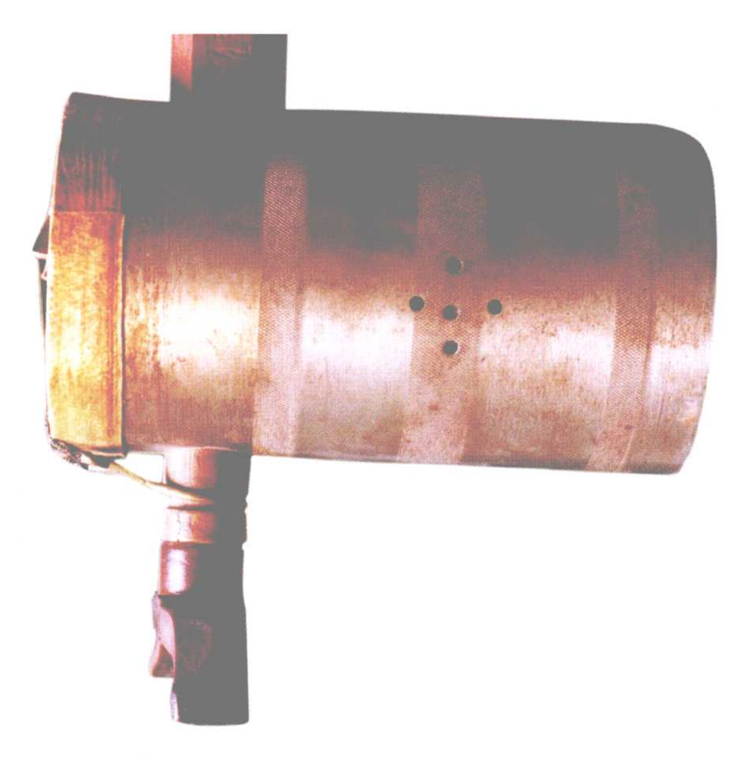
114. 哈密艾捷克正面图



115. 哈密艾捷克侧面图 A



116. 哈密艾捷克侧面图 B



117. 哈密艾捷克的共鸣箱



119. 哈密艾捷克木质共鸣箱的背面图



118. 哈密艾捷克木质共鸣箱的侧面图



120. 哈密艾捷克演奏图

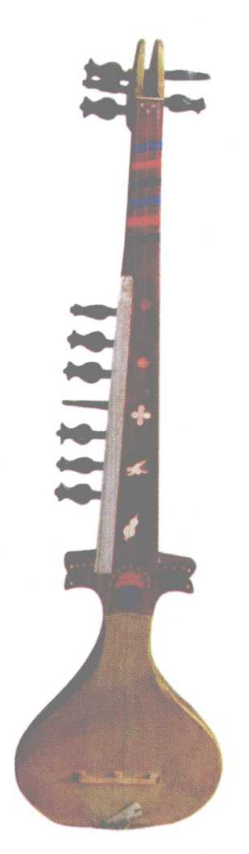
弦鸣类拨弦乐器

哈密热瓦甫*qumul rawapi*　维吾尔族弦鸣类拨弦乐器。形制与演奏技法均与刀郎热瓦甫相近，主要流传在东疆哈密地区，为“哈密木卡姆”的主要伴奏乐器之一。多数哈密热瓦甫的背面都刻有莲花座图案，个别的琴杆上还镶有“吉祥八宝”，说明这种乐器在伊斯兰教成为哈密维吾尔人主要信仰之前就已经存在。

121. 哈密热瓦甫
正面图 A

123. 哈密热瓦甫
侧面图





122. 哈密热瓦甫
正面图 B



124. 哈密热瓦甫
背面图 A



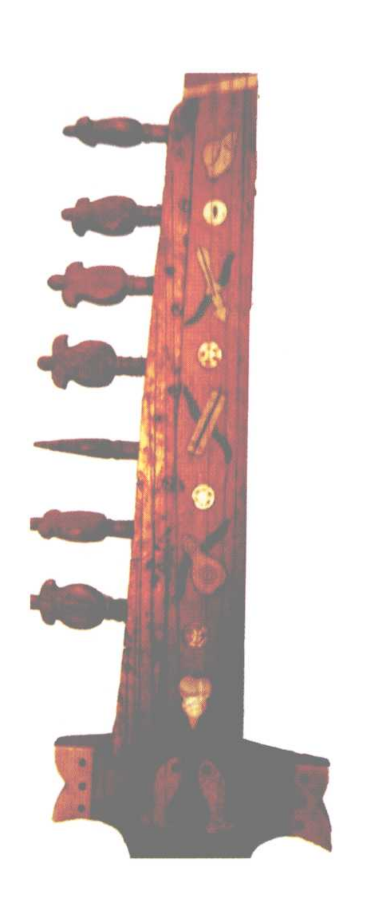
125. 哈密热瓦甫
背面图 B

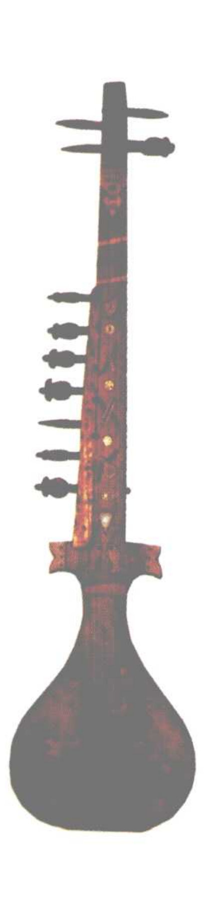


126. 哈密热瓦甫背面
的莲花座图案



127. 刻有复杂图案的哈密热瓦甫
背面图





128. 琴杆正面饰有“吉祥宝物”
图案的哈密热瓦甫



129.哈密热瓦甫演奏图

“哈密木卡姆”的乐器组合

“哈密木卡姆”的常规乐器组合

演唱“哈密木卡姆”时，常规的乐器组合为一或数把哈密艾捷克，一或数把哈密热瓦甫，若干面达普。现代也可见加用弹布尔、都它尔、热瓦甫者。



130. 演奏“哈密木卡姆”的常规乐器组合





女鼓手们

“哈密木卡姆”所沿用的达普直径偏大，且常由女性击打。尤其是伊吾县下马崖乡，为“哈密木卡姆”击鼓相伴的女鼓手可多达十余人乃至几十人。她们身着典雅古朴的节日盛装，时而边击鼓边演唱，时而入圈翩翩起舞。一些女鼓手手上还戴有击鼓专用的饰物，其文化含义尚待作进一步的探研。

131. 演奏“哈密木卡姆”的女鼓手们





132. 演奏“哈密木卡姆”的女鼓手手上所戴的专用饰物

后　记

维吾尔木卡姆，特别是其主体代表的“十二木卡姆”，是一种容歌乐、舞乐、器乐于一体的综合文艺表演形式。歌乐、舞乐离不开乐器的伴奏，器乐则是乐师们在乐器上直接演奏出的，供人们聆听、欣赏，能使人动容的乐曲。

在新疆、中国乃至全世界，如维吾尔族这般拥有如此多样乐器的民族是不多见的。这当然和新疆这块沃土及维吾尔族的形成、发展历史有关。根据史籍的记载和残存至今的石窟壁画、出土文物的映证，在古代被称作“西域”的新疆，早在纪元前后就能见到数量众多的弦鸣类拨弦乐器、气鸣类吹管乐器和膜鸣类、体鸣类打击乐器（请参阅中国艺术研究院音乐研究所、新疆龟兹石窟研究所、新疆艺术研究所、新疆博物馆编：《中国音乐文物大系·新疆卷》）。经过沧海桑田的历史变迁，其中有一些乐器（如乃依即横吹笛子、巴拉满即筚篥、苏乃依即唢呐）被原原本本地保留至今，有一些乐器（如热瓦甫、弹布尔、纳格拉）经过了变异和改造；也有一些乐器（如曾风靡西域的箜篌、排箫）渐次失传，更有一些新的乐器或由本民族人民在不同的历史时期创造，或由他国家、他地区、他民族传播而来。

对于维吾尔木卡姆所沿用的乐器及其各种不同组合的介绍和研究，前辈万桐书、简其华等都做了不少工作，打下了良好的基础。我们编纂这本《中国新疆维吾尔木卡姆艺术乐器图像、音响集萃》，是在前人所做工作的基础上所继续尽的一次努力。

作为绿洲民族的维吾尔族，历来有以牧猎业、队商业、手工业作为绿洲农耕业补充的悠久传统。生活在被山丘、戈壁、沙漠包绕之中的生

命岛屿——绿洲之上的维吾尔人，有着利用手工业技艺把生活装点得更加美丽的风习，这一点在维吾尔族乐器上也有所显现。每一件维吾尔族乐器，既是供人们演奏、能发出感人乐音的器具，也是或质朴、或精美的手工艺品。其形制、装饰，无不表露出维吾尔族工匠丰富而高超的想象力创造力。

基于“中国新疆维吾尔木卡姆艺术”兼具“俗乐”和“雅乐”双重性格的特点，在撷选图像和音响的过程中，我们奉行的原则是：历史和现实兼顾，业余和专业兼顾。“集萃”中的有一些图片、录音，采录于20世纪50年代；也有一些图片和音响，是20世纪80—90年代编纂七部民族民间艺术集成志书时所积累的；还有一些图片、录音，采录于近年来新疆艺术研究所深入天山南北各维吾尔族聚居区的田野调查期间。所采录的为我们演奏乐曲的一些民间老艺人，已经谢世，这本“集萃”出版，也为表达我们对这些老艺术家们的缅怀和敬意。

“中国新疆维吾尔木卡姆艺术”被联合国教科文组织宣布为“人类口头和非物质遗产代表作”已经一年多了。新疆维吾尔自治区文化厅及其下属的新疆艺术研究所、新疆非物质文化遗产保护研究中心，在国家文化部和自治区人民政府的领导、支持下，正一步一个脚印地为落实《申报书》中所拟订的“十年拯救、保护计划”而踏实工作着。这本《中国新疆维吾尔木卡姆艺术图像、音响集萃》的出版，应该是又一个坚实的脚印。

在“集萃”的编纂过程中，得到了新疆木卡姆艺术团等单位的大力支持，中央音乐学院出版社为“集萃”的顺利出版创造了条件。在本书面世之际，特致谢意！

由于主观水平和客观条件的限制，本“集萃”的文字、图像、音响中都肯定存在许多不足，恳请广大读者予以指正。

中国新疆维吾尔木卡姆乐器图像目录

“十二木卡姆”所沿用的乐器

弦鸣类弓弦乐器

萨它尔

艾捷克

胡西它尔

“十二木卡姆”的乐器组合

“刀郎木卡姆”所沿用的乐器

中国新疆维吾尔木卡姆乐器音响目录

第一盘

1. 萨它尔独奏：《恰哈尔尕木卡姆·太孜迈尔乎里》，佚名演奏。4′ 40″
2. 艾捷克独奏：《乌夏克木卡姆·太艾则迈尔乎里》，西尔艾里演奏。4′ 05″
3. 胡西它尔独奏：《乌夏克木卡姆·太艾则迈尔乎里》，艾克拜尔·斯坎德尔演奏。4′ 36″
4. 弹布尔独奏：《木夏吾莱克木卡姆散序》，于三江·加米演奏。3′ 19″
5. 都它尔独奏：《且比巴亚特木卡姆·第一达斯坦迈尔乎里》，艾尔肯·尼牙孜演奏。3′ 20″
6. 喀什热瓦甫独奏：《且比巴亚特木卡姆·第二达斯坦迈尔乎里》，依明江·赛依丁演奏。2′ 16″
7. 伊犁热瓦甫独奏：《潘吉尕木卡姆·第一达斯坦迈尔乎里》，瓦哈甫·阿不都萨拉木演奏。3′ 19″
8. 卡龙独奏：《拉克木卡姆·太艾则迈尔乎里》，苏来满阿洪演奏。4′ 29″
9. 锵独奏：《且比巴亚特木卡姆·朱拉迈尔乎里》，阿不都热衣木·尼牙孜演奏。5′ 54″
10. 乃依独奏：《艾介姆木卡姆·木凯迪满》，伊明·艾则孜演奏。4′ 17″

11. 巴拉满独奏：《木夏吾莱克木卡姆·木凯迪满》，热哈姆马哈演奏。5′07″
12. 苏乃依独奏：《且比巴亚特木卡姆选段》，阿不都古力演奏。5′29″
13. 弹布尔、都它尔二重奏《乌孜哈勒木卡姆派西露迈尔乎里》，于三江·加米、黑牙斯丁·巴拉提演奏。3′50″
14. 萨它尔、锵、达普三重奏《拉克木卡姆太孜迈尔乎里》，佚名演奏。8′20″
15. 《木夏吾莱克木卡姆·朱拉》，新疆木卡姆艺术团演唱（奏）。1′44″
16. 《潘吉尕木卡姆·第一达斯坦》，新疆木卡姆艺术团演唱（奏）。4′17″
17. 《乌夏克木卡姆·第三达斯坦迈尔乎里》，新疆木卡姆艺术团演奏。1′29″
18. 《乌夏克木卡姆·太艾则迈尔乎里及区希尔纭》，新疆木卡姆艺术团演奏。5′26″

第二盘

1. 《乌夏克木卡姆·木凯迪满》，吐尔地阿洪演唱（奏）。3′35″
2. 《纳瓦木卡姆》选段之一：“木凯迪满”、“太艾则”、“太艾则迈尔乎里及区希尔纭”，新疆木卡姆艺术团演唱（奏）。20′10″
3. 《纳瓦木卡姆》选段之二：“奴斯赫”、“朱拉”、“赛乃姆”、“穹赛勒克”、“克其克赛勒克”，新疆木卡姆艺术团演唱（奏）。20′51″
4. 《纳瓦木卡姆》选段之三：“克其克赛勒克迈尔乎里及区希尔纭”、“太依克特”、“第一达斯坦及迈尔乎里”、“第二达斯坦及迈尔乎里”、“第三达斯坦及迈尔乎里”、“第四达斯坦”，新疆木卡姆艺术

团演唱（奏）。19′ 44″

5. 《纳瓦木卡姆》选段之四：“第四达斯坦迈尔乎里”、“第一、二麦西热甫”、“第三、四麦西热甫”，新疆木卡姆艺术团演唱（奏）。14′ 11″

第三盘

1. 刀郎艾捷克独奏：《色利尔玛》，佚名演奏。2′ 04″
2. 刀郎热瓦甫独奏：《丝姆巴亚宛木卡姆》选段，阿吾提·艾则孜演奏。2′ 22″
3. 麦盖提《巴希巴亚宛木卡姆》，麦盖提县民间艺人演唱（奏）。6′ 26″
4. 巴楚县《区尔巴亚宛木卡姆》，巴楚县民间艺人演唱（奏）。5′ 34″
5. 阿瓦提县《埃尔扎尔巴亚宛木卡姆》，阿瓦提县民间艺人演唱（奏）7′ 09″
6. 吐鲁番《拉克木卡姆》（片段），奴尔斯旺、司马义买曾演唱（奏）。14′ 40″
7. 鼓吹乐：吐鲁番《萨巴木卡姆》，乌斯曼·艾比布拉、买买提·艾力、吐尔逊尼牙孜·艾力演奏。13′ 34″
8. 哈密艾捷克独奏：《代地里娃木卡姆》选段，肉孜·索皮演奏。3′ 14″
9. 哈密热瓦甫独奏：《哈密木卡姆》选段，沙力·吐木尔演奏。2′ 31″
10. 哈密《拉克木卡姆》（片段），哈密市民间艺人演唱（奏）。16′ 44″

责任编辑：俞人豪
封面设计：小　雨

